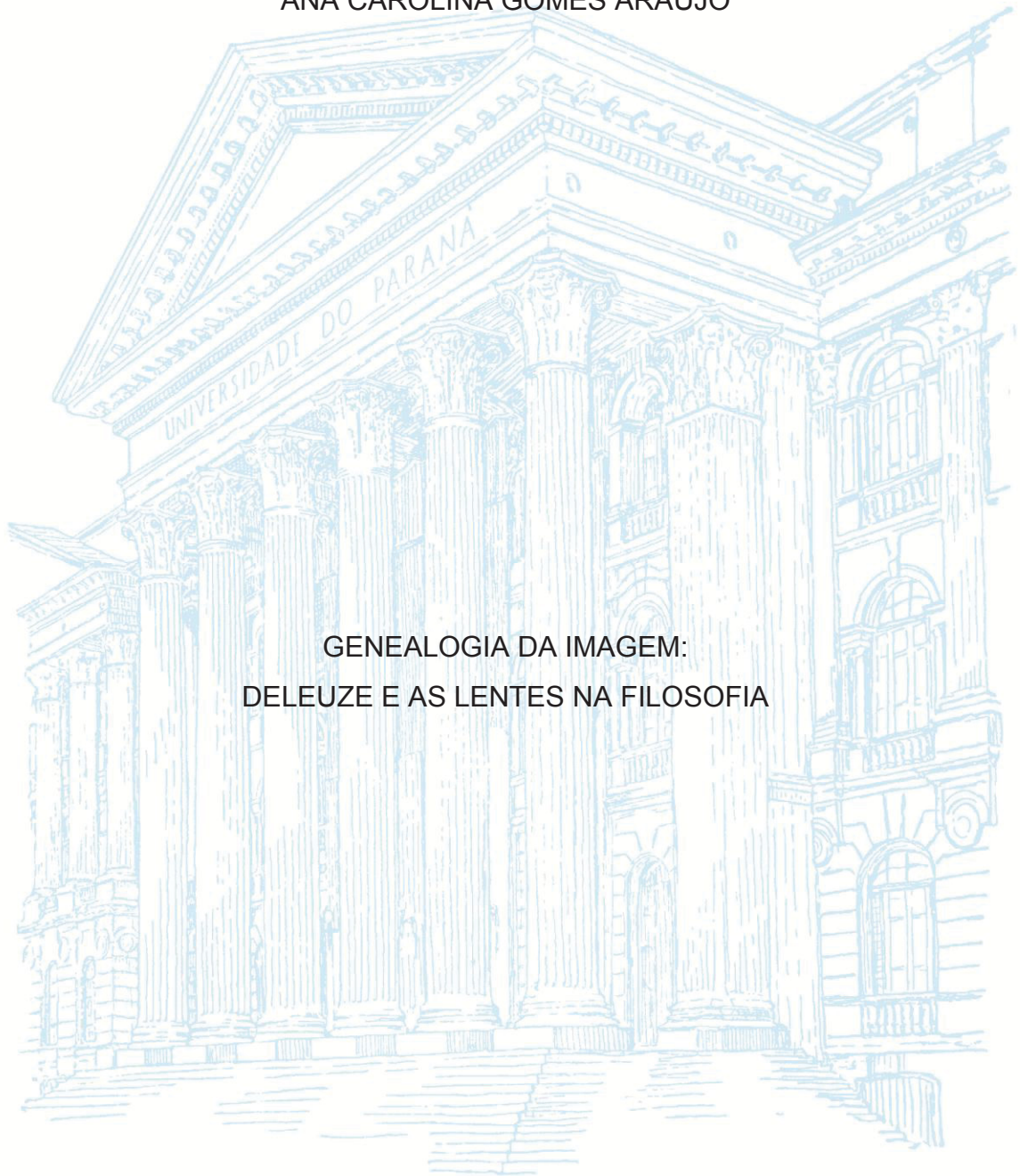


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
ANA CAROLINA GOMES ARAÚJO



GENEALOGIA DA IMAGEM:
DELEUZE E AS LENTES NA FILOSOFIA

CURITIBA-PR
MARÇO/2019

ANA CAROLINA GOMES ARAÚJO

GENEALOGIA DA IMAGEM:
DELEUZE E AS LENTES NA FILOSOFIA

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de doutora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vieira Neto

CURITIBA-PR
MARÇO/2019

FICHA CATALOGRÁFICA

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Araújo, Ana Carolina Gomes

Genealogia da imagem : Deleuze e as lentes na filosofia. / Ana Carolina
Gomes Araújo. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade
Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Vieira Neto

1. Deleuze, Gilles, 1925 – 1995 – Crítica e interpretação. 2. Imagem (Filosofia).
3. Arte - Filosofia. 4. Pintura. 5. Cinema. I. Título.

CDD – 194



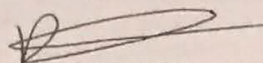
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **ANA CAROLINA GOMES ARAÚJO**, intitulada: **GENEALOGIA DA IMAGEM: DELEUZE E AS LENTES NA FILOSOFIA**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

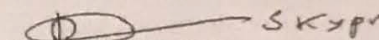
A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 19 de Março de 2019.



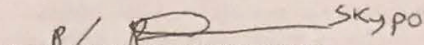
PAULO VIEIRA NETO

Presidente da Banca Examinadora



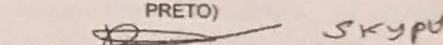
CINTIA VIEIRA DA SILVA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO
PRETO)



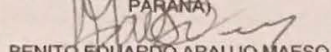
WALTER ROMERO MENON JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ)



RACHEL CÉCILIA DE OLIVEIRA COSTA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE
MINAS GERAIS)



BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA
FEDERAL DO PARANÁ)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

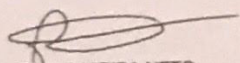
ATA N° 243

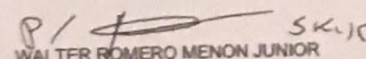
ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM FILOSOFIA.

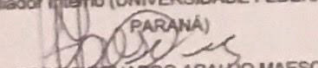
No dia dezenove de março de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala 603, Ed. Dom Pedro II do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa da tese da doutoranda **ANA CAROLINA GOMES ARAÚJO**, intitulada: **GENEALOGIA DA IMAGEM: DELEUZE E AS LENTES NA FILOSOFIA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em FILOSOFIA foi constituída pelos seguintes Membros: PAULO VIEIRA NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CINTIA VIEIRA DA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO), WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS), BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela Aprovação. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PAULO VIEIRA NETO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

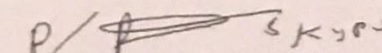
Observações: _____

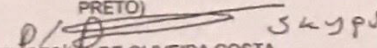
Curitiba, 19 de Março de 2019.


PAULO VIEIRA NETO
Presidente da Banca Examinadora


WALTER ROMERO MENON JUNIOR
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)


BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)


CINTIA VIEIRA DA SILVA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)


RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

AGRADECIMENTOS

Mãe e Luana, por tantos zelos e dedicações incondicionais, muito obrigada por tudo.

Karine, por ler, transcrever, ouvir, corrigir e não economizar no companheirismo cúmplice. De coração e com amor, muito obrigada.

Minhas(os) amigas(os) pela nutrição indispensável: Ana Colantoni, Iara Magalhães, Kellen Moraes, David Lucas, Luciene Torino, Daniel Pescio, Michele Soares, Janaína Balbino, Suellen Paulino, Tia Sônia Gomes, Arthur Miguel, Eliza Gomes, Eugênia Galiabovitch e Thor Gomes que comia os livros ao mesmo tempo em que me acompanhava nos silêncios de uma cervical comprimida, muito obrigada.

Lula e Dilma, por tudo, de coração, muito obrigada.

Áurea Carolina e Andréia de Jesus, muito obrigada por atuações indiscutivelmente admiráveis.

Paulinho por ter aceitado a orientação e se entusiasmado com o projeto, bem como pela simultaneidade entre leveza e lirismo com que conduz o universo acadêmico, muito obrigada.

Cíntia Vieira da Silva, Walter Romero Menon Júnior, Benito Eduardo Araújo Maeso e Rachel Cecília de Oliveira Costa que aceitaram com cordialidade e prontidão participarem da banca; e, César Guimarães pelas contribuições quando do exame de qualificação, muito obrigada.

Ao grupo de orientandos do Paulinho na UFPR cujos diálogos foram muito importantes, de coração; e, ao grupo de pesquisa 'UIVO: matilha de estudos em criação, arte e vida' da UFU que é formado por uma multiplicidade de afetos chegados de tantas áreas de atuação e que me receberam tão maravilhosamente bem, muito obrigada.

Cozinheiras(os) e funcionárias(os) dos tantos restaurantes e bibliotecas que frequentei na duração da tese, muito obrigada.

Sertões com seus ipês e seu sol que bate na moleira, muito obrigada.

A todas as existências que povoam as latências dessa uma vida aqui chamada tese, muito obrigada.

RESUMO

Considerando a recorrente requisição que Deleuze faz da *imagem* como tema em textos distintos para tratar de leituras sobre Bergson, Espinosa e Nietzsche, bem como ao dedicar estudos completos sobre pintura, cinema e literatura, essa tese tem por objetivo apresentar uma genealogia da imagem no pensamento do autor. Nesse sentido o texto é desenvolvido em um percurso de investigação de conceitos que cruzam o tema da imagem ao mesmo tempo em que dela se utiliza como um meio indispensável para fazer ver as condições de constituição do real, ou ainda, as próprias condições constituintes da imagem.

Palavras-chave: Imagem. Deleuze. Filosofia. Arte. Pintura. Cinema.

ABSTRACT

Considering Deleuze's recurrent request for image as a theme in different texts to deal with readings about Bergson, Espinosa and Nietzsche, as well as dedicating full studies on painting, cinema and literature, this thesis aims to present a genealogy of the image in thought of the author. In this sense, the text is developed in a course of investigation of concepts that cross the theme of the image while it is used as an indispensable means to show the conditions of constitution of the real, or even the conditions constituent of the image.

Keywords: Image. Deleuze. Philosophy. Art. Painting. Cinema.

Sumário

<i>assunto</i>	<i>página</i>
Introdução	09
A imagem e a lente de Bergson	29
A imagem e a lente de Espinosa	52
A imagem e a lente de Nietzsche	95
A imagem e as lentes da pintura de Bacon e Fromanger	109
A imagem e a lente de Proust	138
A imagem e a lente do pensamento	165
A imagem e a lente do cinema	180
Uma só ou mais lógicas?	207
Uma imagem funcionando	215
Considerações finais	221
Referências	228

Introdução

Muito intriga o ritual fúnebre do ir a uma sala coletiva para assistir uma exibição de filme. Não é regra, mas é costumeiro as paredes das salas serem pintadas com cores uniformes ou revestidas por materiais que refinam a propagação do som. As paredes também revelam um modelo de edificação como um afunilamento em direção à parede de projeção da sala, tanto nas laterais que vão se estreitando, quanto na inclinação do piso em sentido decrescente. Isso e outros elementos, como a disposição das poltronas enfileiradas de modo uniforme, implicam uma arquitetônica que nos insere num ambiente de celebração, cuja tela ampliada à frente de todos se enraíza como um corpo a ser visto, e não apenas visto, ainda, ser reverenciado, adorado, portanto, respeitado ao nível de um silenciar coletivo. Claro que o hábito do silêncio no filme remete, sobretudo, à sua origem no cinema mudo, em que as imagens eram exibidas junto com concertos musicais, que revelavam um festejo dos sentidos, cujo encontro consoma o ver e o ouvir nas suas particularidades caminhando numa mesma duração; vídeo e áudio não mais unidos nas faixas de edição digital, mas estando em faixas distintas, uma na tela e a outra no conjunto da orquestra, de modo que a união é realizada na medida em que os sentidos dos espectadores são afetados. Enfim, o silêncio meio fúnebre do cinema por vezes nos faz sair da sala com uma fisionomia um tanto deslocada, esfregando os olhos com o reacender das luzes, ainda meio silenciados, talvez atônitos com o desfecho do filme. Nada impróprio, mas certamente intrigante. Esse ritual desdobra uma pergunta: por que não interagimos com as imagens na tela do cinema? Por que o silêncio coletivo? Essa questão pode parecer vaga, como é vago e ao mesmo tempo curioso presenciar um espectador responder para a televisão o “boa noite” da jornalista, ou, vago e interessante como chorar disfarçada quando de uma cena na tela.

A reflexão sobre o ritual fúnebre do cinema de fato se deu quando da narrativa do acontecido de um projeto cultural que exibiu filmes para pacientes do serviço de saúde mental. Pois bem, a exibição chamou a atenção porque a maneira como os espectadores interagem com as imagens era tão particular que desfazia o ritual fúnebre da exibição cinematográfica, ou, retomava a interação dos espectadores quando em 1895 se deu a primeira exibição de filme dos irmãos Lumière, que projetava a chegada de um trem na estação, de modo que os espectadores ao verem o trem se movendo no interior da tela correram para o fundo da sala. Os pacientes da saúde mental, que durante a exibição eram os espectadores, conversavam com as

personagens durante as cenas, respondiam e questionavam como se estivessem dentro da tela ou se a tela fosse ela mesma o mundo tal qual acontecia naquele momento, de fato a exibição acontecia sem distinção entre a obra e os espectadores. O relato tomou uma proporção impressionante na medida em que descreveu a disposição livre das cadeiras não enfileiradas, as conversas interagidas com as personagens e também entre os espectadores e as pipocas distribuídas como elementos da cena.

Diante da interação dos espectadores das exibições como ritual fúnebre, em relação aos pacientes da saúde mental e aos espectadores dos irmãos Lumière, colocamos uma questão sobre a diferença dessas interações e sua implicação pensada como interna à própria imagem ou aos espectadores. Não bastasse, perguntamos, sobretudo pelo estatuto da imagem diante de quem a vê, ou seja, a imagem é vista como ficção ou não, ou como alguma outra coisa?

Ora, inicialmente distante das respostas, outras implicações parecem ganhar força, por exemplo, como é que temos acesso a tudo no mundo se não por imagem? Então se dizemos que a imagem é vista como ficção, não estaríamos dizendo que o mundo é um conjunto de ficções? Se dissermos de outro modo que a imagem é em partes ficção e em partes fiel ao que ela representa, como saberemos o que é e o que não é ficção do representado? Não bastasse, como se dá a ficção da imagem, qual o percurso interativo dessa ficção entre quem vê e quem é visto?

Continuamos com as digressões cotidianas compondo a realização do ordinário e as reflexões sobre ele dentro dele mesmo.

A vida é marcada ininterruptamente por relações entre corpos, dos corpos humanos entre si e destes com as coisas, e também entre as próprias coisas. Essas relações são impulsionadas, sobretudo por capturas sensitivas em que a existência humana pode e necessita ser descrita a partir das excitações da visão, olfato, audição, tato e paladar. Entretanto, embora nos pareça óbvio esse momento propedêutico dos sentidos como acesso ao mundo, a história do pensamento ocidental é marcada por uma separação hierarquizada que encobre, quando não desdenha, o conhecimento sensitivo em prol da razão como a imperatriz da verdade. Essa separação tem sua herança numa compreensão de que é a razão que distingue a existência humana das demais existências ao dar aos sentidos suas verdadeiras funções para um bem viver. Nesse aspecto, ao fazer da razão a portadora da excelência de um bem viver, o conhecimento sensitivo foi submetido exclusivamente à aparência instável e degradante, ou seja, um conhecimento daquilo que não permanece, daquilo que é

incerto, pois muda em função da sua constante variação. É por isso que o sol da ciência é tomado como mais verdadeiro do que o sol visto pelos olhos, pois o sol verdadeiro é definido pela razão valendo-se da matemática, da astronomia e da física, e estas, por sua vez, se valem de métodos de investigação que se distanciam das aparências dos sentidos para estabelecerem verdades precisas e essenciais do sol. Falar em verdades essenciais é ultrapassar verdades aparentes do sol. O sol da ciência é imensamente maior que o pequeno e errôneo sol visto com os olhos, e essa precisão de tamanho só pode ser conhecida e atestada pela razão, pois é ela quem consegue alcançar a precisão da grandeza do sol para além da visão. Eis o subjugo.

As ressonâncias desse subjugo se mostram presentes no cotidiano das relações, como é o caso do trato dos fármacos medicinais em que encontramos uma senhora idosa que produz o remédio caseiro utilizando a planta babosa e um farmacêutico responsável pela produção da aloe vera para um laboratório específico inscrito e aprovado por órgão oficial de fiscalização. Pois bem, o conhecimento da senhora idosa tem sua origem nas tradições culturais repassadas de uma geração para outra, cujas bases fundantes estão localizadas nos sentidos: a senhora ouviu a mãe e a avó narrarem o preparo do remédio, para além de ouvir a narrativa falada (audição), ela viu o processo do preparo (visão) e bebeu do próprio remédio produzido (paladar). O corpo da senhora estando imerso no processo de feitura e utilização da babosa no interior da tradição familiar: ouve, degusta e vê os resultados como num ritual de experimentação contínua, e acumulando os efeitos dos sentidos, fomenta uma memória que lhe é útil, de modo que há uma aceitação do conhecimento sensível na produção da babosa como remédio. A babosa como remédio é produzida numa dinâmica etérea dos sentidos do corpo na relação com os outros corpos enquanto matérias primas, de fato, trata da babosa que a senhora conheceu quando criança aos 3 anos, seguida da babosa retornada aos 9, depois já familiarizada como planta fármaca, e somados sensitivamente esses momentos é que o conhecimento medicinal da senhora se mostra. A dinâmica do farmacêutico segue também um ritual de experimentação dado principalmente à observação das etapas de produção da babosa que já não é mais uma única planta, mas como aloe vera é uma espécie do gênero babosa. O farmacêutico sente o cheiro e degusta tomando notas da composição de moléculas e temperatura da mistura das matérias primas. A precisão passa pela quantidade de aloe vera acrescida de quantidade de litros de água e demais elementos químicos compostos numa duração de x horas para obter determinado resultado. Segue o farmacêutico nas experimentações incluindo compostos que prolongam a

duração do princípio ativo da planta quando do uso e da conservação para o comércio. Nesse sentido, aquele conhecimento sensitivo da senhora idosa é acrescido de artifícios para definir uma constante de produção da babosa como remédio, de modo que da experimentação do farmacêutico tem-se uma fórmula idêntica que sendo mantida como tal, possibilitará a produção do remédio. Insistimos na simplicidade do caso da babosa como planta medicinal, não para acentuar uma disputa pelo discurso mais verdadeiro, seja o sensível ou o científico, mas para evidenciar que ambos se valem das capturas sensitivas como fase indispensável da produção do conhecimento. A senhora idosa se vale de um método corporal imerso nas dinâmicas culturais de tradição, o corpo necessita permanecer na experimentação a cada processo de feitura do remédio para reestabelecer relações com os outros corpos (a planta, o ar, a água), incluindo as variações temporais do envelhecimento, das condições das matérias primas utilizadas, da temperatura de acordo com as estações climáticas. Já o farmacêutico se instrumentaliza de um método que isola em laboratório as condições variantes substituindo-as por condições ideais que não mudarão e que por tal o permitem estabelecer uma fórmula fixa e mensurada que norteará as futuras produções do remédio. O que se atribui como fixo é um domínio metafísico da razão como existindo em si mesma e não dependente de quaisquer movimentos, posto que no sensível há uma condição de relação entre um corpo e outro imersos necessariamente num fluxo contínuo, de modo que é justamente esse fluxo que faz do sensível algo de não apropriado como portador de um discurso verdadeiro. A mudança permanente enquanto variações insistentes não legitimaram o sensível na história do pensamento, enquanto da parte da razão, por sua pressuposta independência do domínio das variações foi coroada faculdade superior.

Pois bem, se os sentidos são a porta de entrada das relações e o subjugo que há em prol da razão trata-se de uma questão de método e não de fonte, interessa-nos retomar o protagonismo do sensível e os desdobramentos desse no pensamento. Para tal vislumbramos um termo chave para adentrar à problemática de tratar do sensível como fonte de pensamento, termo este compreendido como sendo forma direta do sensível, qual seja, *imagem*¹.

¹ Coccia trata do sensível como o ser daquilo que chamamos de imagem em sentido amplo. (COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p. 10).

A palavra *imagem* remete instantaneamente a objetos diversos, pessoas, fatos acabados, fatos em vias de feitura, e remete também ao próprio pensamento e aos acontecimentos. Imersos ininterruptamente em conjuntos de imagens, perguntamos: É a imagem condição de acesso ao mundo através dos sentidos? Se não é esta a melhor questão para um texto de doutoramento, então como dar vistas ao problema que essa questão circunscreve?

Lidamos cotidianamente com variados formatos de imagem, sobretudo a imagem visual, que por vezes é tomada como a mais ativa dentre as imagens, numa sobreposição à imagem sonora, à imagem tátil, e sobrepomos ainda às imagens olfativa e gustativa. Essas imagens remetem a outros problemas quanto às constituições fisiológicas, entretanto, a problemática estética, e por tal filosófica que buscamos tratar, se coloca diante de uma ontologia da imagem, precisamente uma ontologia pensada a partir do sensível como fonte da imagem que lhe dá vistas, mas não lhe encerra.

É nesse sentido que a crítica bergsoniana à aceitação de que a imagem é algo que tem seu lugar de depósito no cérebro, nos permite recolocar o problema da imagem ampliando-o para os questionamentos quanto à natureza de existência da imagem. Em termos problemáticos: a natureza da imagem cinematográfica é a mesma da pintura? Se não têm a mesma natureza, então no que se diferem e o que as conecta enquanto produção visual? Não distante, perguntamos ainda pela fisiologia da imagem e seu alcance: a constituição física e química da imagem dada nos limites das matérias que as constituem - pigmentação, luz, suporte de fixação, temperatura, odores -, encerra a materialidade da imagem dada aos sentidos ou essa materialidade alcança ainda extensões do pensamento?

As primeiras palavras de Régis Debray em *Vida e morte da imagem* traz a imponência da imagem como existência de uma infinitude de movimento em silêncio: “Certo dia, um imperador chinês pediu ao principal pintor da corte para apagar a cascata que tinha pintado afresco na parede do palácio porque o ruído da água impedia-o de dormir”². Debray se vale da anedota para mostrar a vida da imagem como mediação efetiva dos sentidos, ao ponto dessa vida ser levada a um grau de existência comparada aos vitalismos vegetais e animais, afinal, a água estava viva no

² DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 13.

afresco, como um afresco que estava fresco e se movia, movendo-se, emitia matérias transportadas no ar que afetavam os sentidos do imperador. E o que nos faz trazer Debray aqui é tanto o mais a pergunta do autor que não será por nós respondida, mas nos apropriaremos para reforçar a insistência de retomar a problema do subjugo do ser do sensível na história do pensamento ocidental. Eis a pergunta: “Que é que mudou em nosso olhar para que a imagem de uma nascente não consiga nos desalterar, nem a imagem do fogo nos esquentar?”³. Observemos que a pergunta não retira o problema do campo dos sentidos, muito ao contrário, reforça os sentidos na medida em que localiza no olhar a possível mudança que leva à morte da imagem ao ponto de essa não mais nos atingir. Noutros termos parafraseamos Debray: Qual foi a mudança de lente e de foco, que nos fez não mais sentir as profundidades ou as potências de uma imagem? A pergunta não é posta como interrogação por uma mudança na imagem, como numa passagem da pintura para a fotografia, por exemplo, muito antes, questiona o sensível como ser da imagem, ou seja, pergunta pelo que mudou na nossa sensibilidade ao ponto de a imagem não mais nos dizer, ou se nos diz, diz como falseamento, como erro, como insuficiência.

Retomar ao sensível como fonte de pensamento nas clivagens da própria história da filosofia que volta e meia privilegia a razão como faculdade superior, nos demanda olhar para as coisas e tal como a ciência da natureza – a física – nos perguntar pela natureza dessas coisas, sobretudo pela natureza do como vejo as coisas ou de como sinto as coisas. Não se trata tão somente de perguntar pela origem da percepção, essa sim previamente configura um apontamento superior da razão, pois colocar a questão da origem da percepção é buscar uma fonte idêntica para uma essência perceptiva. De outro modo, perguntar pela natureza das coisas, é buscar os movimentos constitutivos das coisas, e não apenas, enquanto movimento constitutivo é se lançar em busca do *topos* das coisas, ou seja, buscar o *onde* as coisas se constituem e o *como* elas se constituem. Nesse sentido, se tomamos a imagem como forma direta do sensível, nos cabe perguntar *onde* e *como* são as naturezas de constituição das imagens.

Trataremos da imagem a partir de um foco teórico da filosofia contemporânea, precisamente o pensamento de Gilles Deleuze. Tratar de imagem e, sobretudo, da presença desta no pensamento de um filósofo da envergadura de Deleuze, que

³ Ibid., p. 14.

estabeleceu diálogos com as artes intimamente produtoras de imagens, pintura e cinema, aponta para um encontro entre filosofia e arte como criações, de conceito e de blocos de sensações, sendo a categoria da criação devedora do que o filósofo chamou de pensamento sem imagem. Não por acaso a frase a seguir nos impressiona pelo modo como o filósofo emparelha imagem e pensamento: “Não se ignora, numa tal imagem, que há muitas outras coisas que ameaçam o pensar”⁴. Ora, que força é da imagem que a faz um solo de ameaças para o pensamento? Talvez seja esse um apropriado questionamento para compreendermos o papel da imagem no pensamento do autor e aí sim encontrarmos instrumentos para simular respostas para as tantas questões que rodeiam a imagem, esta recorrentemente tematizada por pensadores e pesquisadores de diversas áreas.

Esse foco impulsionado pela criação, nos traz uma relação entre imagem e pensamento, e é nesse sentido que nos inquietamos ao emparelhar uma fotografia premiada mundialmente, com a imagem do rio evocada por Heráclito ou da caverna evocada por Platão, e também as imagens cotidianas propagadas na internet. Julgamos que tratam de imagens de espécies distintas quanto ao que recebemos a partir dos sentidos, pois a fotografia é produzida por um processo técnico de fixação da luz num suporte de impressão, por sua vez, o rio e a caverna são erguidos a partir de uma narrativa que se dá ao nível da abstração, e as imagens da internet atingem uma variabilidade tal que permite inclusive criações por codificação binária. Nesse sentido, não desejamos estabelecer uma classificação contemporânea de imagens, nem tampouco nos fixar no que há de proximidades e de distanciamentos nas espécies de imagens, o que desejamos é tratar da constituição da imagem relacionando as recepções do sentido e as produções do pensamento, noutros termos, uma materialidade recebida pelos sentidos e uma produção do pensamento que conjugadas constituem as condições da imagem.

Distante de buscar uma ontologia essencialista quando da pergunta pela natureza, o que se coloca como questionamento é a busca pelas condições de criação das imagens, pois parece que é nessas condições que encontraremos diferenças para pensar a imagem, tanto o mais, para pensarmos ainda a própria relação entre pensamento e imagem.

⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?* Tradução Bento Prado Júnior; Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. p. 70.

Uma jovem civil sobrevivente de guerra cujo país vencedor é sua pátria, diria que é uma filha da vitória e então a vitória seria seu desenlace necessário como questão problematizadora nas vicissitudes da vida. Uma filha dos tempos de circuncisão que não tenha escolhido seus parceiros por desejo erótico, teria o prazer afetivo como problema corrente. Um adolescente estudante secundarista nos tempos de ditadura teria a liberdade de expressão como fonte de problema para suas esculturas em mármore, cuja própria pedra lhe desafiaria à rigidez diante da lapidação artística. Um professor recém investido na carreira docente em tempos de redes sociais teria como problema uma paidéia política e social cujos dias se mostrariam titubeantes entre publicações da vida pessoal e publicações professorais (não que sejam excludentes, embora quase nunca congruentes diante do binarismo das redes, pois, bastaria uma única publicação de foto pessoal e as conexões futuras se dariam a propósito da foto, de modo a camuflar nas atualizações da plataforma, publicações diversas em relação à foto pessoal, por exemplo, sobre o desmatamento da floresta amazônica ou os barcos de imigrantes naufragados em direção à Austrália).⁵ O que se põe à jovem civil, à filha circuncisada, ao professor jovem ingressado e ao estudante secundarista, não são reduções que apontam estreitamentos psicológicos investidos e encerrados num personalismo, muito antes, o que se põe é um problema e uma necessidade de ação, uma necessidade de resposta, contudo, uma resposta cujas possibilidades não se colocam exclusivamente numa fórmula de exatidão, donde 1 + 1

⁵ Relembro autoras que em passagens assinalam problemas enquanto necessidade de agir. Svetlana Alexievitch, escritora bielorrussa, nas primeiras páginas do livro *A guerra não tem rosto de mulher* escreve: “Eu, que nunca gostei de ler livros de guerra, ainda que, durante minha infância e juventude, essa fosse a leitura preferida de todo mundo. De todo mundo da minha idade. E isso não surpreende — éramos filhos da Vitória. Filhos dos vencedores. Qual é minha primeira lembrança da guerra? Um menino da vizinhança uma vez me perguntou: “O que as pessoas fazem embaixo da terra? Como eles vivem lá?”. Nós também queríamos decifrar o mistério da guerra. Foi então que comecei a refletir sobre a morte... E nunca mais parei de pensar nela, tornou-se para mim o principal mistério da vida” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 09). Judith Butler, pensadora estadunidense, nas primeiras páginas do livro *Problemas de gênero* escreve: “No discurso vigente em minha infância, criar problema era precisamente o que não se devia fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômenos que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da manha sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los” (BUTLER, 2003, p. 7). Deleuze em entrevista faz referência à frágil saúde de alguns pensadores, inclusive da sua, como um problema que demanda uma resposta, como uma necessidade que demanda uma ação, como uma saúde frágil que demanda um fortalecimento. Diz ele no *Abecedário* quando do comentário à letra M em remissão à palavra *Maladie*: “Sou um filho da tuberculose (...) A questão é saber se isso facilita. Se alguém que se propõe, - nem estou falando do sucesso desta empreitada - mas alguém que quer, que gosta e tem como proposta pensar ou tentar pensar, saber se o fato de ter uma saúde fraca lhe é favorável. Estar à escuta da vida é muito mais do que pensar em sua própria saúde. Mas acho que uma saúde favorece este tipo de escuta. Há pouco, disse que grandes autores como Lawrence ou Espinosa viram alguma coisa grande, tão grande que era demais para eles. É verdade que não se pode pensar sem estar em uma área que exceda um pouco suas forças, que o torne mais frágil”.

são 2. A resposta implica uma complicação no interior da própria exatidão, como no exemplo⁶: tem-se 1 litro de água a 100 graus, adiciona-se outro 1 litro de água também a 100 graus e então se pergunta: quantos litros de água a quantos graus teremos? 2 litros de água mantendo os mesmos 100 graus, pois embora os graus sejam tomados como variáveis na exatidão numérica, a somatória não se encerra na quantificação, antes, indica uma precisão térmica, cujas leis implicam variantes da matéria, tal como no exemplo da água e do calor. O caso da água fervente não encontra uma correspondência simétrica com os exemplos citados, encontra sim uma expansão do que se possa tomar como exatidão, de modo que a resposta para o professor recém ingressado não se encerra na decisão exata entre publicar ou não uma foto pessoal, uma exatidão expandida implica, sobretudo, colocar o problema enquanto necessidade de ação que lhe impõe questionar as condições do próprio problema. Imposição obstinada que o levará a encontrar bifurcações que remontam às reflexões na história do pensamento sobre a ação de educar. E tendo encontrado reflexões antigas e modernas sobre educação, o professor vislumbrará uma resposta ao atualizar as reflexões diante da dinâmica dos códigos binários das redes sociais e as marcas dos estudantes multiplicadas no interior do ambiente escolar. Perguntamos: que imagem é essa que expande as fórmulas da exatidão $1+1=2$? Que imagem é essa que inclui a variação quantitativa da água e mantém a variação térmica que em termos quantitativos não varia, mas que acumula calor e mantém fervente a água acrescida do ponto inicial ao ponto da fervura? Talvez aqui tenhamos uma imagem do obstinado problema da imagem como um ponto multifocal, ou como um ligame entre o visível e o não visível.

Trazer exemplos ordinários das relações humanas em analogia ao exemplo de domínio da ciência física, não se trata de um disparate desavisado, trata-se de dar ao problema da imagem um estatuto estético na sua dimensão filosófica, abordando o tema a partir do misto próprio da vida, cujas linhagens que compõe esse misto nos exigem questionar as bases do que é percebido como exterior e do que é também percebido como interno ao corpo humano. A imagem se nos mostra nesse sentido como um espelho cujas reflexões aparentam um automatismo entre o que é recebido de fora e o que é entendido de dentro. Mas ora, será mesmo que a imagem sendo dotada de um poder além homem se mantém como império no acesso do homem ao

⁶ Célebre exemplo do professor e pesquisador da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Paulo Vieira Neto, quando dos cursos no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia no ano de 2015.

mundo? De outro modo, mantendo a simplicidade dos questionamentos, a imagem nada acrescenta ou nada diminui ao colocar em relação o corpo humano e as outras coisas do mundo? Talvez a mais simplista e simultaneamente a mais impetuosa questão: é possível ao ser humano viver despossuído de imagem?

Segue-se a apresentação de quatro imagens que metodologicamente nos instrumentalizam a circunscrever o problema.

Svetlana Alexievich escreveu⁷ relatos de mulheres soviéticas que estiveram no *front* de 1941 a 1945 cujas imagens pululam parágrafo a parágrafo rivalizando sobremodo com imagens que povoam cotidianamente nossos *écrans* humanos. Descreve a escritora bielorrussa do Nobel de Literatura 2015 a fala de uma soldada soviética a despeito da astúcia dos ratos durante os anos da guerra. Diz-nos:

Nem no pior filme eu vi mostrarem como os ratos saíam da cidade antes do fogo da artilharia... De manhã, bandos de ratos andavam pela cidade em direção ao campo. Eles farejavam a morte. Eram milhares... Pretos, cinzentos... As pessoas olhavam horrorizadas para esse espetáculo sinistro e se apertavam contra as casas. E exatamente na hora em que os ratos sumiram de nossa vista começou o bombardeio. Os aviões atacaram. No lugar das casas e dos porões só restou uma areia de pedregosa (ALEKSIÉVITCH, 2013, p. 24).

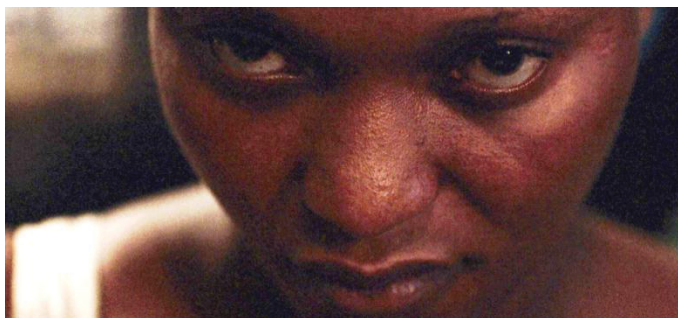
Pois bem, que imagem se tem dos ratos desaparecendo antes das bombas e que nos faz acreditar que sobrevivem não como restos de areia, mas como testemunhas vivas e devoradoras da guerra, que depois do bombardeio, inclusive, retornam em busca dos corpos mortos para se alimentarem? Esse relato implica uma mistura de ratos, de humanos, de bombas, e sobretudo de um movimento que se dá entre quem viu os ratos e quem relata, entre quem escuta e anota, e ainda, quem lê. Noutras palavras, entre forças sentidas que dão vistas ao que chamamos de imagem.

Félicité é a cantora noturna da capital do Congo, Kinshasa, do filme franco-senegalense vencedor do grande prêmio do júri no Berlinale 2017, e é simultaneamente a mulher que canta com o corpo e fala com os olhos sem jamais, ou raramente, emitir sentenças verbalizadas. O filme narra a história de uma mãe cantora e pobre que vive com o filho num bairro popular, cujo ápice da narrativa se dá no

⁷ Livro publicado em 1985 composto por relatos de mulheres soviéticas dos atuais países: Ucrânia, Bielorrússia e Rússia, bem como trechos de diários da autora durante e após as entrevistas com as mulheres soviéticas. ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução Cecília Rosas. São Paulo: Editora Schwarcz S.A.; Companhia das Letras, 2013.

esforço dessa mãe para pagar a cirurgia do filho que sofrera um acidente. Para o diretor⁸, Alain Gomis, o filme tem como tema principal a dignidade e a luta cotidiana das pessoas que vivem nos bairros populares, e diz ainda que é um filme sobre a beleza e o orgulho.

Ilustração 1: Fotograma do filme *Félicité*



Fonte: Filme *Félicité*. Direção Alain Gomis (2017).

O filme tem uma predominância de imagens de primeiro plano que insistentemente expõe o rosto⁹ da cantora Félicité, sobretudo os olhos da personagem, que de modo contrário não revela familiaridade com o que possa ser felicidade enquanto um substantivo. De outro modo, a palavra *Félicité*, imersa na morfologia da língua francesa, pode também remeter à conjugação do verbo *féliciter*, sendo possível seu uso nas variações dos tempos passado ou futuro, e jamais no tempo presente quando do acento agudo na última letra da palavra. Paradoxalmente, os primeiros planos do rosto não mostram uma mulher feliz, ao contrário, temos um rosto enigmático e não dado às palavras, contudo as imagens do filme trazem justamente conjugações temporais passadas e futuras, revelam um tipo de movimento multifocal entre a mulher negra-africana-pobre, entre a cantora misteriosa que durante o show denota uma concentração que ignora os fatos ao redor, entre os que assistem ao show no interior do filme, e ainda, entre os que assistem ao filme na tela do cinema. Esse movimento

⁸ Entrevista concedida em março/2017 ao canal de televisão France24. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_s0mBIRzoMw&list=PLabv6ewzMzApiBxScaPuwm66MqHTACfC>. Acesso em 09 de outubro/2017.

⁹ Cláudio Ulpiano utiliza o rosto imerso no primeiro plano cinematográfico para tratar da distinção entre “movimento extensivo” e “movimento intensivo”, sendo o rosto uma suspensão do bloco sensório-motor diante de estímulos recebidos e da resposta a esses. Nesse sentido, o rosto é tomado como um movimento que não se faz nas partes motoras do corpo, mas sim enquanto parte corporal que responde não como ação e sim como afecção, ou ainda, como um sentimento de resposta que se mostra no próprio corpo e não como uma ação fora dele. Aula de 15/05/1995, áudio e transcrição, *Movimento extenso e movimento intenso: indivíduo e singularidade* (ULPIANO, Cláudio. *Movimento extenso e movimento intenso: indivíduo e singularidade*. Aula de 15/05/1995. Disponível em: <<https://acervoclaudiolupiano.com/>>. Acesso em: 2 mar. 2018).

que exibe conotações temporais cujas imagens podem nos dar uma mulher em várias aparições: antes como cantora, depois como mãe, antes como filha, depois como ex-esposa, antes como ex-empregada, depois como credora, e ainda, antes como desconhecida Véronique, depois como atriz Véra¹⁰, é justamente uma ponta do problema da natureza das imagens, pois ao mesmo tempo em que temos imagens-movimento imersas num tempo próprio do filme enquanto narrativa da vida de uma mulher no Congo, essas imagens nos dão um presente recorrentemente pautado pelo que foi Félicité e pelo que ela se fez marcada por uma busca incessante no enredo, donde fatos históricos da sua vida pessoal a todo momento pontuam o ritmo das imagens. Nesse sentido a imagem é dada num presente narrativo, entretanto um presente que escapa a todo momento pois é pressionado pelo passado de Félicité e pelo que ela deveio como futuro. A imagem do filme nos é dada como presente, entretanto uma imagem-ligame do que em constante passagem está sendo pressionado pelo antes e pelo depois. Vemos Félicité como um passado que devindo.

O conjunto de esculturas do artista Ligier Richier do século XVI, *Mise au tombeau*, que pode ser encontrado até os dias atuais na Igreja de Saint-Étienne em Saint-Mihiel na França, traz doze personagens em mármore que segundo Charles Cournault¹¹ acreditara-se por muito tempo terem sido esculpidos em uma única pedra, mas que de fato o trabalho do artista foi realizado em três blocos. O tamanho das personagens invoca semelhanças com as proporções humanas que remetem à própria adesão do artista ao renascentismo, bem como os contornos dados às vestimentas, cabelos e acessórios. Pois bem, a cena esculpida trata da paixão de Cristo, onde estão presentes Maria Madalena que beija os pés do Cristo, José de Arimatéia à altura da cabeça, Nicodemos aos pés, Maria a mãe do Cristo ao fundo sendo amparada por João e Maria de Cleófas, e ainda, ao fundo tem-se um anjo que segura o crucifixo. Ao fundo do lado esquerdo tem-se Maria Salomé que prepara o túmulo com um lençol e do lado direito à frente tem-se Verônica, a mulher que ofereceu ao Cristo o lenço para limpar o rosto e que este assim o fez devolvendo-lhe o mesmo lenço que a partir de então teria a imagem do rosto do salvador. Ainda do lado direito no plano de fundo,

¹⁰ Referência a atriz estreante Véro Tshanda Beya Mputu que interpretou a personagem Félicité no filme, cujo nome de nascimento é Véronique Tshanda Beya Mbupu.

¹¹ *Ce n'est pas impunément qu'on eût déplacé toutes ces statues, si intimement liées entre elles, qu'on a longtemps cru qu'elles avaient été taillées dans un seul bloc de pierre* (COURNAULT, Charles. Chapitre IV. *Les artistes célèbres*: Ligier Richier – sculpteur lorrain du XVI^e siècle. Paris: Librairie de l'art - J. Rouam Editeur, 1887. p. 40. Disponível em: <archive.org/stream/ligierichiersta00cour#page/n0/mode/2up>

tem-se duas personagens que jogam dados com vestimentas romanas distintas dos demais.

Ilustração 2: "Mise au tombeau" na Igreja de Saint-Étienne, Saint-Mihiel



Fonte: Ligier Richier (1554 – 1564)

O conjunto escultural de Richier traz na sua composição a relação entre planos na reconstituição do sepultamento do Cristo. Essa composição remete a um tipo de movimento relacional, tanto quanto os traços das roupas, cabelos e posições corporais remetem a traços de contorno. A presença da relação entre planos do conjunto de esculturas nos parecem evidenciar um movimento que reporta à problemática da imagem.

Ora, tratando-se de um conjunto que dá vistas ao sepultamento do Cristo, a relação entre as esculturas dos primeiros planos e os dois personagens romanos que jogam dados no plano de fundo, se dá num sugestivo paralelismo, provocado pela diferença das roupas, diferença nos traços do rosto em que lábios e braços dos romanos são apresentados com uma fisionomia grosseira, e ainda uma diferença de enredo, pois enquanto as outras dez personagens vinculam-se à paixão de Cristo, à despedida e ao sepultamento, os dois romanos jogam dados sobre um tambor. O paralelismo é ocasionado pela localização dos soldados no conjunto atrás da cena central, pela baixa incidência de luz e também pelo tamanho reduzido de ambos, de modo que o olho do espectador necessita caminhar pelo conjunto para daí encontrar esse plano de fundo inicialmente imperceptível. Ao encontrar os jogadores de dados, a relação que não existia se impõe justamente pela ausência de harmonia entre as cenas, em outros termos, ausência de harmonia entre o sepultamento e o jogo de

dados. Vemos, portanto, que o movimento relacional que persiste no conjunto é a dissociação dessas cenas, que justamente expressam movimento enquanto cenas independentes que se afirmam numa incomunicabilidade de tema. Desse modo evidencia a presença de movimento no interior da imagem ao evocar uma insistente não harmonia que amplia, sobretudo, o campo problemático da imagem enquanto representação do sepultamento do Cristo. Aqui temos a profundidade de campo como um movimento relacional entre os planos que forçam o espectador a ler a imagem, pois o movimento é dado ao estabelecer uma ligação dentro do próprio conjunto entre cenas distintas que se dão no mesmo instante. Na inexistência desse movimento relacional que vislumbramos a partir da profundidade de campo, os planos seriam postos um após o outro extrapolando o conjunto, de modo a ter uma escultura para a cena central e uma outra para os soldados no jogo de dados.

A fotografia em preto e branco eleita a fotografia do ano de 2015 pela Word Press Photo¹² foi tirada exclusivamente com a luz lunar e traz na composição traços de desfoque, o famoso *floou*, tecnicamente entendido como um espécie de borro fotográfico. Intitulada pelo artista *Esperança por uma nova vida*¹³, trata-se de um bebê sendo entregue por um buraco na cerca erguida pelo governo da Turquia na fronteira com a Sérvia.

Ilustração 3: Fotografia *Hope for a new life*



Fonte: Warren Richardson (2015).

¹² Organização fundada em 1955 reconhecida internacionalmente por promover premiação anual de fotojornalismo.

¹³ Título original: *Hope for a new life*. Disponível em <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/spot-news/warren-richardson>>. Acessado em 09 de outubro/2017.

Os personagens e a cerca farpada ocupam quase que em totalidade o quadro fotográfico, entretanto não há nitidez do rosto do bebê e nem do rosto de uma das pessoas que entrega ou recebe o bebê, ao contrário, desta temos a silhueta, cujos indícios dos braços sugerem tratar de um homem. A outra pessoa é um homem cujo rosto se mostra, e nesse rosto enxerga-se também o movimento da boca, das rugas na testa e sobretudo o movimento dos olhos, e não apenas, quase que de modo imperceptível um fio da cerca corta a foto rente ao olho direito do homem. Esse fio imperceptível trata-se de anular a diferença de planos na composição. Não há plano da cerca, não há plano do bebê, não há plano da fronteira, a espacialidade é dada no achatamento dos planos, cujo movimento é revelado justamente no borro causado pela baixa incidência de luz aliado ao movimento dos corpos fotografados. Esse é um movimento, e esse movimento não anula um outro insistente movimento que apodera das narrativas históricas e como uma lente, dilata a presença do bebê como num processo analógico de revelação da fotografia, onde a imagem latente inicialmente captada dá vistas também ao tema político presente na fotografia, de modo que o bebê evoca a clássica figura do Cristo quando bebê coberto com tecidos brancos em uma manjedoura.

Apresentamos quatro imagens criadas a partir de técnicas artísticas distintas: literatura, cinema, escultura e fotografia, e insistimos em mostrar que como imagens apresentam movimentos que não se encerram no formato da técnica: seja a construção linguística na literatura, seja a justaposição dos fotogramas no cinema, seja o volume na escultura, seja a nitidez do enquadramento fotográfico. Ora, o que insistimos ao apresentá-las é que as próprias naturezas de constituição dessas imagens trazem o questionamento da existência mesma da imagem. Nesse sentido, é indispensável compreender a presença de movimentos na constituição de imagens, e não apenas, compreender ainda como esses movimentos se dão numa composição entre o que chamamos de corpos e o que chamamos de pensamentos no mundo da vida.

Para enfrentar o problema da imagem considerando os questionamentos postos acima, colocamos mais uma questão: *O que é uma imagem?* Dada a extensão especulativa dessa interrogação, talvez pouco possa nos ajudar a compreender a variabilidade de imagens com a qual convivemos, pois partindo das próprias imagens nos impõe compreender antes da resposta pelo *O que é*, as articulações constituintes da imagem, ou seja, o *Como é a imagem*. Nesse sentido, entendemos que o problema salta de uma análise descritiva de classificação da variabilidade de imagens para uma

análise de constituição das imagens, o que desloca o problema para o campo filosófico donde é indispensável pensar as extensões da imagem.

Quando desse deslocamento, nos ancoramos ao pensamento de Deleuze a partir de textos que tematizam direta ou indiretamente a imagem na dimensão estética das suas reflexões. Se inicialmente perguntávamos pela variabilidade das imagens diante da constituição destas, sobretudo quando da presença de um espectro multifocal de imagens nos textos do autor que alcançam Espinosa, Nietzsche e Bergson, tanto quanto o escritor Proust, o pintor Francis Bacon, e ainda a história do cinema, vislumbramos que mais do que responder aos questionamentos inaugurais restritos à imagem, poderíamos vislumbrar uma genealogia da imagem no conjunto de textos do filósofo. Nesse sentido, temos dois gestos de estudo, sendo um primeiro cujo foco é a constituição da imagem e um segundo cujo foco é a indispensável presença da imagem como categoria pivô no pensamento de Deleuze. Analisados e ajustados ambos os focos, buscamos encontrar respostas que evidenciem uma reflexão filosófica da imagem que considere uma espessura ontológica quando da relação imagem e pensamento.

A imagem como problema filosófico é o tema nos dois livros que Deleuze escreve sobre cinema nos anos 80, contudo, mais como problema e menos como tema, a imagem é também tratada por ele em outros textos de diferentes momentos da sua produção filosófica, evidenciando uma dinâmica do problema da imagem que atravessa os escritos e que apresenta variações angulares de tratamento. Nesse sentido, compreender o percurso do uso da imagem como uma palavra que assume aspectos variantes é buscar na própria mobilidade o terreno da coerência teórica do conceito de imagem em Deleuze.

Uma primeira aparição da palavra imagem como problema ocorre em *Nietzsche e a Filosofia* de 1962, em *Nova imagem do pensamento*. Nesse primeiro momento Deleuze encontra em Nietzsche o exame da concepção do verdadeiro como universal abstrato que opera como base da imagem dogmática do pensamento.

A segunda aparição problemática da imagem se dá em *Proust e os Signos* de 1964, como *A imagem do pensamento*, enquanto conclusão da primeira parte do livro dedicada à análise dos signos no romance de Marcel Proust, mas, sobretudo à crítica que Deleuze encontra na compreensão proustiana à boa vontade do pensar oposta ao exercício involuntário do pensamento.

A terceira aparição direta é encontrada em *Diferença e Repetição* de 1968 como capítulo dedicado exclusivamente à imagem, *A imagem do pensamento*, seguido de vinte e três subcapítulos que tratam de oito postulados que analisam os pressupostos do pensamento representativo, tendo este por sustentação a imagem do mesmo, ou a imagem do semelhante.

Em 1981 encontramos uma quarta aparição problemática da imagem no livro *Francis Bacon: Lógica da sensação*, cujo problema principal trata da pintura, contudo, nesse texto Deleuze invocará insistentemente a relação entre figura e uma lógica da sensação.

A quinta aparição da imagem será retomada precisamente em *Cinema 1: Imagem-movimento* de 1983 e em *Cinema 2: Imagem-tempo* de 1985, ambos livros tratando de produções cinematográficas como campo de reflexão do estatuto da imagem.

Para além do trato como problema, a imagem será retomada como tema latente em textos cujo objetivo principal se põe noutros apontamentos. Em 1966, temos no livro *Bergsonismo* a presença insistente da imagem como elemento nas proposições sobre os conceitos de matéria e memória, e que posteriormente se mostrarão como proposições indispensáveis para os dois livros sobre cinema dos anos 80. Em 1968 Deleuze publica *Espinoza e o problema da expressão*, momento em que remete à imagem a partir da noção de afecção como uma impressão física ou uma marca do corpo, cuja faculdade correspondente trata da imaginação. Em *Lógica do sentido* de 1969 reencontramos remissões à no apêndice 1, *Platão e o simulacro*, cujo tratamento da imagem se dá à luz da noção de potência do falso.

Deleuze volta e meia refere-se a método, poderíamos muito bem dizer, método como lente (que amplia ou reduz para ajeitar um foco de nitidez), ou também, método como uma maneira de viver filosoficamente. Nesse sentido, nos diz ele que em Foucault o método é arqueológico, sendo um estudo do subsolo onde o pensamento se faz, e mais ainda, onde se cria os conceitos. Essa lente metodológica busca as ocorrências do pensamento nas camadas do próprio solo, diante das “mutações, agitações topográficas, organizações de novos espaços... por exemplo a mutação que torna possível a imagem clássica do pensamento, ou a que prepara a imagem

moderna”¹⁴. Em Bergson, o método é a intuição, não como um sentimento e sim como um conhecimento imediato que nos dá uma pluralidade que ultrapassa a experiência em direção às condições da experiência, recolocando os problemas como posições e criações, na medida em que os toma como multiplicidades problemáticas e não como questões com respostas postuladas¹⁵. O método bergsoniano ou “a intuição é um método que busca a diferença. Ela se apresenta como buscando e encontrando as diferenças de natureza, as “articulações do real”¹⁶. Em Nietzsche o método é o da dramatização ou trágico, que faz do conceito o sintoma de uma vontade sem a qual ele não poderia nem mesmo ser pensado. Diz Deleuze que enquanto drama, o método pergunta pela vontade do pensamento, ou ainda, pergunta-se pelo tipo cuja constituição se dá pela qualidade da vontade de potência de quem faz, de quem age, de quem pensa, daí que é também um método diferencial, tipológico e genealógico¹⁷. Em Proust não há método, ao contrário, o romance trata de um percurso de formação do escritor na interpretação dos signos de diferentes naturezas a partir da sensação involuntária, da memória involuntária e do pensamento involuntário. De fato, se há método em Proust é enquanto objeto de crítica já que “a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento”¹⁸. Em Espinosa o método trata da imanência, nomeado como reflexivo e sintético, enquanto “um meio, através do qual propriedades deduzidas uma a uma possam ser consideradas coletivamente, e através do qual pontos de vista, tomados no exterior de uma definição, possam estar situados no interior da coisa definida”¹⁹, noutros termos, um método de explicação dos modos de existências imanentes.

Enquanto Deleuze define os métodos aos quais se alia, menos por filiação e mais por composição, nos cabe postular uma orientação a partir do seu próprio método, qual seja, o da dramatização como sendo a encarnação e a atualização da ideia²⁰. Ora, isso quer dizer que os conceitos deleuzeanos encenam ou atuam de acordo com arquitetura conceitual em funcionamento, daí que repetição e diferença

¹⁴ Idem. *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Iluminuras, 2006b. p. 126.

¹⁵ Idem, *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 18.

¹⁶ Idem. 2006b, p. 38.

¹⁷ Idem. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. – São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 103.

¹⁸ Idem. *Proust e os Signos*. Tradução Antônio Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 15.

¹⁹ Idem. *Espinosa e o problema da expressão*. Tradução de GT Deleuze – 12; Coord. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2017. p. 24.

²⁰ Idem, 2006b, p. 130.

são conectadas. A implicação desse método requer um percurso metodológico pelos textos, de modo que embora seja possível nos fixarmos na datação histórica das publicações, não temos garantia de que o roteiro será concluído com uma sentença de progressão no trato do problema da imagem justamente pelo que acreditamos tratar do aspecto deliberado da dramatização em Deleuze. Nesse sentido, optamos por desenvolver a pesquisa conservando as próprias variações da imagem nos textos de Deleuze, isso quer dizer que nos orientaremos pela necessidade da investigação para compreender o lugar da imagem no pensamento. Disso posto, a metodologia implica um misto entre progressão histórica da ocorrência do tema da imagem nos textos, e simultaneamente, a imagem utilizada pelo autor como recurso para saltos conceituais, numa função de subcategoria ou instrumento propedêutico, preparatório para a realização do conceito. Neste último caso, por exemplo, a requisição da imagem como latência para a noção de reflexão no texto sobre Espinosa.

Nosso caminho encontra metodológico busca sustentação no próprio autor que na astúcia de um pensador em filosofia, opta mais por abrir seus textos e menos a reduzi-los nas dogmáticas da representação de uma postulada nobre filosofia: “Diante de textos extremamente difíceis, a tarefa do comentador é multiplicar as distinções, mesmo e sobretudo quando tais textos contentam-se em sugerí-las mais do que em estabelecê-las formalmente”²¹.

Para dar conta do campo problemático da imagem a partir dos dois focos anteriormente expostos, as condições de constituição da imagem e a presença de uma genealogia da imagem, percorreremos um caminho composto de partes autônomas cujo trabalho de historiador da filosofia realizado por Deleuze nos possibilita conhecer quais marcas do bergsonismo erguem uma imagem, de outro modo, quais marcas do espinosismo erguem ou ampliam a imagem. Nos propomos a uma análise das variações de imagem apresentadas por Deleuze, e como metodologia trabalhamos com textos específicos para compreender o modo como o filósofo insere a imagem enquanto categoria importante ao tratar do pensamento de outros filósofos, daí que nomeamos os subcapítulos como “A imagem e a lente de Nietzsche”, “A imagem e a lente de Bergson”, de Proust, de Espinosa e das pinturas de Francis Bacon e Gérard Fromanger. Seguiremos com o uso das lentes para compreender também a relação recorrente que Deleuze estabelece entre imagem e pensamento, sobretudo quando do

²¹ DELEUZE, 1999. p. 49.

enfrentamento entre pensamento da diferença e pensamento representativo, e ainda a especificidade da imagem no cinema.

Em seguida trataremos de uma análise das lógicas que perpassam os textos apresentados anteriormente, especificamente as nomeadas lógica do sentido, lógica da sensação e lógica da sensibilidade. Diante de recentes trabalhos de pesquisadores do pensamento de Deleuze que nos impulsionam a refletir em que medida Deleuze se vale de apontamentos da história da filosofia revertendo-os na construção de lógicas específicas para atender suas demandas conceituais.

Percorrido um caminho demarcado pela arquitetura conceitual das obras do filósofo, recorreremos a um salto de leitura filosófica nos moldes deleuzeanos, qual seja, lançar mão dos entendimentos decorridos da pesquisa e apresentar uma imagem deleuzeana em funcionamento.

A imagem e a lente de Bergson

Em Bergson encontramos uma importante fonte, senão uma crucial fonte, que possibilita a Deleuze pensar a imagem, nesse sentido, o livro *Matéria e Memória* de 1896 e que traz como primeiro capítulo *Da seleção das imagens para a representação*. *O papel do corpo*, é uma lente da qual Deleuze se valerá recorrentemente. Aqui tomamos como horizontes o livro *Bergsonismo* e ainda passagens dos dois livros *Cinema 1* e *Cinema 2* onde Deleuze trata diretamente de conceitos desenvolvidos por Bergson e que são capturados como direções para a compreensão de uma filosofia da imagem deleuzeana.

Recorrentemente o primeiro capítulo de *Matéria e Memória* é evocado por Deleuze como uma virada na história da filosofia no que diz respeito à concepção da imagem como sendo autônoma e não uma cópia condenada à ilusão ou uma representação mecânica. Pois bem, o próprio Bergson diz no prefácio que seu livro tem como objeto o problema da relação do espírito com o corpo, e é no primeiro capítulo que ele apresenta as condições que o permitirão tratar do problema principal partindo indispensavelmente das imagens, donde a célebre frase de que “é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema”²².

Nesse capítulo o autor desenha um plano de traçado científico, cujas notas são elucidadas à luz de exemplificações trazidas do senso comum e de ciências específicas, tanto quanto, à medida que o autor segue os passos da argumentação, mantém uma crítica a outras concepções teóricas que são utilizadas como pontos de refutação, quais sejam: idealismo e realismo. Refutando estas duas concepções nas primeiras linhas do livro, ainda no prefácio, a imagem é apresentada como sendo uma existência entre o que é considerado por idealistas como “representação” e o que é considerado por materialistas como sendo “coisa”. Ao se legitimar oferecendo um exemplo do ser humano cotidiano quando da compreensão do senso comum do que seja um objeto, Bergson faz uma importante inserção ao dizer que a matéria é um conjunto de imagens, e a imagem é o meio caminho entre o objeto e a representação desse objeto. É nesse momento que apresenta qual a compreensão de imagem norteará seu primeiro capítulo:

²² BERGSON, Henri. *Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 21.

o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si. Tal é precisamente o sentido em que tomamos a palavra "imagem" (BERGSON, 2010, p. 2).

Esse capítulo isola a matéria num primeiro momento para em seguida mostrar como o tempo se inscreve nela. Sendo assim, compreendemos níveis indispensáveis pelos quais Bergson transita: o protagonismo da imagem, o isolamento da matéria como estratégia para definição da percepção pura e a evidenciação de suas raízes profundas, e por último, a memória com sua dupla função que possibilita o acesso de fato à matéria a partir das implicações temporais.

O construto bergsoniano parte da compreensão do estabelecimento de dois sistemas de imagens: (i) o universo que é o mundo material - o mundo dos objetos, a matéria - cujas imagens são invariáveis pois não se recortam, e (ii) minha percepção do universo, percepção da matéria, constituída por uma imagem privilegiada inserida no mundo material - o corpo -, que recorta o todo material ao se deparar com as imagens, sendo que a estas imagens recortadas é dada uma variabilidade infinita numa relação de movimento entre corpo e universo. Bergson se coloca a questão de como compreender a coexistência entre estes dois sistemas que lidam com as mesmas imagens, sendo que num sistema elas são invariáveis e noutro elas são infinitamente variáveis?

A constatação da existência de um intervalo entre as funções perceptivas do cérebro e as funções reflexivas da medula, lançam as bases para compreendermos a existência de moleculares movimentos no interior dos dois sistemas de imagens, e nesse sentido entender as respostas de Bergson.

O universo é um conjunto de imagens que se relacionam a partir de todos os seus ângulos, de modo que cada imagem age e reage às outras imediatamente. Nesse conjunto de imagens que é para Bergson o próprio mundo material, temos átomos como centros de força num fluxo contínuo que se tocam numa proporcionalidade entre a ação e a reação, nesse caso temos uma relação impotente, pois a causa relacional é anulada na própria reação. Ou seja, no conjunto de imagens, toda e qualquer imagem reflete em si mesma a passagem de todas as outras imagens, como sendo uma imagem que contem em si todas as alterações do universo, pois, na medida em que num ponto ela reage a uma outra imagem, essa outra imagem recebe reagindo igualmente, e assim decorre entre todas as imagens simultaneamente. No termo do próprio filósofo, trata-se de uma "luz descolorida" que se propaga por todos os lados

em todos os instantes²³. Entretanto, nesse conjunto de imagens há uma imagem determinada que é o nosso corpo, e é essa imagem que vai inserir uma relação desproporcional entre a matéria e a percepção da matéria. Se no conjunto de imagens têm-se os centros de força, na imagem determinada têm-se os centros de ação. Eis a relação entre a apresentação da matéria e sua representação, sendo que a intermitência entre esses dois momentos trata justamente da percepção que temos da matéria.

Quando Bergson insere essa intermitência, esse distanciamento entre matéria e sua representação, detectamos aí o germe da imagem literária, pictural, cinematográfica, bem como da imagem do pensamento de onde Deleuze se valerá ao inserir o movimento no interior da imagem. Sigamos na didática bergsoniana.

O corpo é imagem e é uma imagem como centro de ação. No conjunto de imagens indeterminadas temos a luz²⁴ incidindo por todos os lados entre todas as imagens. Ocorre que uma imagem ao encontrar uma outra que a submete, tem partes da sua totalidade obscurecidas, isto é, numa relação entre imagens, uma das imagens submete a outra tirando a luz de partes da imagem que não lhe são necessárias. Dessa submissão decorre que não há mais a incidência generalizada de luz, agora se tem revelada apenas alguma parte, como um quadro retirado da totalidade. O objeto material que antes estava imerso numa totalidade, por diminuição dessa totalidade passa a um quadro. Veja-se que Bergson aponta para uma operação de diminuição na passagem da matéria à percepção da matéria, pois no contínuo fluxo do conjunto de imagens havendo paridade simultânea, não há variação das imagens, já que as ações umas sobre as outras se anulam. Entretanto, quando a imagem corpo submete outras imagens, ela opera isolando partes das outras imagens, de modo que o que antes era invariável, agora toma um infinito de variações.

O fenômeno óptico evocado em *Matéria e Memória* é o da reflexão total da luz quando da impossibilidade da refração. Ao atravessar de uma imagem a outra, segundo o fenômeno de refração, a luz mudaria de direção, pois em decorrência da diferença de densidade entre as imagens (compreenda-se como meios), a velocidade dessa luz seria alterada. A exemplo de refração tem-se um copo com água pela

²³ Ibid., p. 32.

²⁴ Anne Sauvagnargues faz referência a essa compreensão bergsoniana como uma “hylétique de la matière fluente”, onde há uma equivalência entre matéria e luz, sobretudo ao remeter à condição de invenção do cinema no correlato científico e condição de possibilidade, matéria e luz, respectivamente. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'arte*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. p. 74.

metade, insere-se um lápis e o resultado será parte desse lápis imerso na água estando deslocado da parte restante sem água, uma vez que água e ar são dois meios com densidades distintas. No entanto, Bergson aponta que considerando a angulação de incidência dessa luz ao atravessar dois corpos, o fenômeno de refração não mais ocorrerá e então se tem a ocorrência de uma reflexão total. Segundo a óptica, a reflexão total é a incidência de luz em meios distintos com uma precisa angulação cujo raio será refletido paralelamente à superfície do segundo meio por onde passa a luz, nesse processo tem-se o caso das *miragens*. Uma miragem comum no dia-a-dia é a reflexão total da luz sob o asfalto quente. É esse fenômeno da reflexão total que Bergson apropria-se para dizer que o corpo como uma imagem que submete outra imagem, reflete as imagens no sistema nervoso, operando um recorte como um quadro. Nesse sentido a luz não mais atravessa indistintamente entre as imagens, pois o corpo ao obscurecer partes de outra imagem para atender seus interesses, impossibilita que a luz continue seu caminho de passagem. Esse impedimento é para Bergson dado na reflexão total, de modo que, veja-se bem, a imagem é selecionada pelo corpo como uma reflexão e não uma refração, ou seja, não há mudança de direção da luz, há reflexão da luz. Tal distinção a partir das contribuições da óptica são sintomáticas na medida em que nos permite compreender que o corpo ao captar uma imagem do universo não muda essa imagem no instante que a recebe, de fato ele interioriza inicialmente essa imagem como um refletor sem alterá-la. Refletir uma imagem do universo no corpo é operar um recorte *dessa* imagem localizada um vasto campo material e não operar um corte *nessa* imagem. Se o corpo fizesse um corte *na* imagem, estaria ele procedendo desde o primeiro momento numa mudança quando do momento de recepção da imagem, sendo que para Bergson a imagem é recortada no sentido em que tem partes dos raios de luz interrompidos considerando a angulação da imagem corpo, esse ângulo significa que o corpo não tem acesso a todos os lados da imagem e portanto reflete o lado visto, mas jamais acrescenta algo ao recortar quando do momento da recepção, pois acrescentar configuraria uma mudança na própria imagem. Portanto a reflexão é a captura de uma imagem diminuída, diminuída pois trata apenas de partes do que a imagem continha em si inicialmente²⁵.

²⁵ A distinção entre *recorte da* imagem e *corte na* imagem se faz necessária para mostrar a relação do corpo como uma imagem diante de outra imagem quando da seleção por diminuição. Entretanto, quando da relação do corpo com o conjunto de imagens, Bergson fala em “corte quase instantâneo” desse conjunto que é o mundo material como o estágio atual, como o presente de um fluxo contínuo

A nós que aqui buscamos compreender a importância do conceito de imagem, percebemos recorrentemente a familiaridade dos termos utilizados por Bergson em relação ao cinema e à fotografia, seja imagem, seja quadro, seja velocidade da luz, seja corte, e essa familiaridade não se encerra nos termos, o próprio filósofo nos inquieta quando sabemos da existência do capítulo no livro *Evolução Criadora* que faz referência direta ao aparelho cinematógrafo. Nessa perspectiva a passagem em *Matéria e Memória* seguinte à compreensão da representação da matéria como uma imagem cuja incidência da luz se dá por reflexão total, bem como por obscuramento de partes da própria matéria, é sintomática para compreendermos a importância do construto teórico bergsoniano nos textos de Deleuze que diretamente tratam da imagem, sobretudo quando aquele filósofo insere a questão: “como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço?”²⁶.

Parece-nos que esse questionamento desabilita a inteligência humana como única e exclusiva na constituição da natureza das imagens. Ou seja, as imagens não são produtos da fabulação humana, como se estas fossem produções distintas da própria matéria, assim o seria se o fenômeno óptico fosse dado como refração. Ora, vemos como Bergson traz para o debate filosófico o mecanismo da matéria, bem como a materialidade da imagem, que como uma representação não difere por natureza do conjunto que é o universo. Deste modo, a imagem recortada pelo corpo traz consigo a herança do mundo material. Se Bergson não diz diretamente que enfrenta os pressupostos subjetivos do pensamento representativo, como Deleuze o fará na sua produção filosófica, é o mesmo Bergson que ao evidenciar a herança das imagens captadas, corrobora para que a distinção não se dê no mecanismo de constituição das imagens nem tampouco na distinção entre as imagens que vejo e as imagens na totalidade do mundo material, ao contrário, havendo investigação filosófica a ser empreitada, trata justamente dos movimentos existentes nas imagens cuja amplitude revele a relação entre matéria e memória. Bento Prado Júnior nomeia essa fabulação humana, que Bergson chama de “interesse especulativo subjetivo”²⁷, de “metamorfose

ininterrupto. Nesse sentido, o corte evocado por Bergson trata da operação de parada temporal realizada pelo homem num processo de quantificação de instantes do mundo material (BERGSON, 2010, p. 162).

²⁶ Ibid., p. 36.

²⁷ Embora falemos de pressupostos subjetivos, vale ressaltar que questão similar é pontuada por Bergson quando direciona sua crítica ao idealismo e ao realismo quando das respectivas teorias sobre a percepção: “estas duas doutrinas opostas, realismo e idealismo, quando recolocadas enfim sobre o mesmo terreno, vêm, em sentidos contrários, tropeçar no mesmo obstáculo. Escavando agora por baixo

da hipótese de fato” que se faz “como se a tese, tornada habitual, se metamorfoseasse, subitamente, de fato, fazendo-nos esquecer de sua data (na história do pensamento) e de sua referência essencial a uma subjetividade interpretante”²⁸.

O que Bergson nos diz é que o mundo material já faz suas fotografias a todo instante, ininterruptamente, pois a luz passa por todas as imagens que se refletem num fluxo contínuo, mas essa fotografia é para ele “translúcida”, e novamente a física é trazida, pois translucidez na óptica remete a meios por onde a luz atravessa com trajetórias irregulares sem que seja impedida de passar. No universo que é o mundo material, há fotografias, mas fotografias que não impedem a passagem da luz, de modo que não temos a reflexão de imagens. Faltava para o filósofo uma tela que permitisse a passagem da luz e que de algum modo retivesse essa passagem. É aí que a imagem corpo aparece como uma tela que permitirá que a luz passe e que o recorte na totalidade possa ser revelado.

Compreendemos o mecanismo da passagem da matéria à percepção da matéria, ou ainda, como se dá a passagem de uma imagem inicialmente invariável à variabilidade a partir de um recorte que não acrescenta luz, ao contrário, diminui a incidência de luz obscurecendo partes dessa imagem, recorte este que é operado pela imagem predadora chamada corpo. À imagem invariável Bergson chama de imagem presente de realidade objetiva, à imagem recortada, chama imagem representada, ou imagem virtual²⁹. Cabe-nos compreender como se dá o mecanismo da imagem corpo que constitui a variabilidade de imagens.

O corpo sendo uma imagem que pertence ao conjunto das outras imagens no mundo material recebe estímulos, de modo que os estímulos que não lhes interessa pois não o mobiliza, passam indiferentes como raios de luz que não são retidos, entretanto, alguns outros estímulos são retidos e a essa retenção Bergson chama de percepção da matéria.

Recebido o estímulo externo, o corpo procede por um mecanismo sensório-motor que lhe caracteriza como uma zona de indeterminação. O estímulo de fora é enviado por nervos sensitivos à região do córtex cerebral, que por sua vez acionará

das duas doutrinas, você descobriria nelas um postulado comum, que formularemos assim: a percepção tem um interesse inteiramente especulativo; ela é conhecimento puro” (Ibid., p. 24).

²⁸ PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 135.

²⁹ BERGSON, 2010, p. 33.

células específicas que escolherão o derradeiro mecanismo da medula para conduzir enquanto reação motora uma resposta ao estímulo recebido. O que Bergson destaca desse mecanismo é que não há diferença de qualidade entre a função do cérebro como distribuição de movimentos e da medula como condutora da resposta motora, efetivamente o que há é uma diferença de função, pois o cérebro não é responsável por criar representações, o cérebro é sim uma central que recebe estímulos e os multiplica enquanto possibilidades de reação ao que recebeu, desempenhando a função de uma central de comunicação. Tanto assim o é que rompendo os nervos que levam os estímulos até o cérebro, não desaparece a representação, o que ocorre é o rompimento da relação do corpo com o mundo isolando esse corpo das outras imagens. Nesse sentido que o cérebro é uma central de comunicação, pois o sistema nervoso central dispõe de infinitas reações possíveis que se abrem diante da complexidade dos nervos sensitivos, sendo que essa complexidade muda por exemplo entre um ser humano e um peixe, uma vez que o sistema nervoso deste último é menos multiplicado em termos de quantidade dos nervos sensitivos disponíveis. Para um estímulo recebido de fora, o cérebro tem à sua disposição, uma divisão inumerável desse estímulo em decorrência da própria complexidade dos nervos sensitivos, de modo que diante da variabilidade é que a reação será selecionada e enviada à medula que transportará tal reação enquanto movimento motor. Notamos assim que a excitação inicialmente recebida percorre um mecanismo sensório-motor no corpo que reagirá disponibilizando uma pluralidade de ações possíveis como resposta. Portanto, diante de uma excitação externa, o cérebro disponibilizará essas ações possíveis, etapa essa que será sucedida por uma escolha que se dará como ação real na medida que o movimento motor seja realizado. Eis a zona de indeterminação do corpo que confere à imagem representada uma variabilidade infinita, e é nesse sentido que a variabilidade se caracteriza como uma reflexão total que devolve os raios de luz como miragens, ou seja, o objeto material recortado numa operação de diminuição na sua totalidade é refletido no contexto do sistema sensório-motor do corpo, que abre uma variabilidade de possíveis desencadeados por uma divisão infinita conforme as capturas dos sentidos corporais diante da ação do objeto.

Constata-se que a imagem corpo tem sua zona de indeterminação voltada para a ação, ou seja, voltada para o mundo material, de modo que o filósofo estabelece a lei que consiste em relacionar percepção e ação, sendo que “a percepção dispõe do

espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo”³⁰. Ao dizer que a percepção está para o espaço, o filósofo elimina a possibilidade de compreender a percepção como sendo o estímulo externo dado à atividade motora sensitiva. Diversamente a percepção inclui a complexidade do sistema nervoso voltado para uma ação que envolve as atividades receptoras sensitivas, as atividades de seleção e distribuição cortical, bem como as atividades motoras da medula; é em razão disso que a percepção está para o espaço na medida em que as imagens do mundo material acionam os órgãos dos sentidos e solicitam uma ação da imagem corpo. Nesse sentido, a percepção não é uma criação automatizada do cérebro, ela é antes uma questão que mobiliza a ação intervencionista do corpo no mundo material, ou seja, a percepção é o processo em que o primeiro sistema de imagens invariáveis excita, demanda, estimula, coloca uma questão para o segundo sistema da imagem determinada que agirá diante da questão posta. Quanto menos os órgãos sensitivos são demandados pelo mundo material, maior será a limitação da percepção.

Ao vincular percepção a uma questão espacializada, Bergson traça a dissociação entre percepção e imagem vinculando percepção à ação, pois, na medida em que o mundo material, compreendido como extensão, diminui seus estímulos junto aos órgãos sensitivos, menor será a variabilidade de ações virtuais para o movimento motor se realizar. A dissociação se dá na existência da percepção como devedora à ação, ou seja, a percepção existe na medida que o corpo tem tendência a agir, a se mover. Já a correspondência da percepção com a imagem não se completa, pois, a percepção não existe porque a imagem está dada no mundo material, como se a percepção existisse colada à imagem, como se havendo imagem haveria percepção. Se há relação entre percepção e imagem é na medida em que o objeto material provoca a imagem corpo que se vê impelido a dar uma resposta, sendo sua resposta antecedida por um trabalho do sistema nervoso, cujas funções são sensitivas e motoras, e que divide ao infinito as possibilidades de ações (respostas), de modo que esta infinitude insere a imagem objeto num processo de reflexão virtual. Se não há o objeto do mundo material não há demanda à imagem corpo para agir, esta por sua vez não perceberá o objeto nem mesmo como imagem, pois, para que haja percepção, é indispensável que os sentidos sejam questionados à ação, nesse sentido que para

³⁰ Ibid., p. 29.

Bergson “uma imagem pode ser sem ser percebida, pode estar presente sem ser representada”³¹.

Estando a percepção para o espaço na proporção que a ação está para o tempo, é relacionar ação virtual e ação real, pois quanto maior a distância entre o objeto que estimula o corpo, menor a urgência da ação; daí decorre que ampliando a distância, alarga-se o horizonte espacial e que, portanto, meu corpo recebe mais estímulos que acionam diversos órgãos sensitivos. Desse alargamento resulta que a zona de indeterminação aumentará também a variabilidade de ações possíveis que serão analisadas pelo cérebro. De outro modo, na medida em que a distância do objeto é diminuída, o tempo para a escolha de uma dentre as ações possíveis também é reduzido. Quanto menor o tempo para o corpo responder a questão posta pelo objeto, menor também será o horizonte virtual da percepção³².

A teoria da percepção pura apresentada por Bergson é construída à luz da percepção exterior, pois, na medida em que não há percepção sem o mundo material, falar em percepção pura não remete à fabulação de uma percepção sustentada exclusivamente no cérebro e pelo cérebro. Compreendemos que ao sinalizar em recorrentes passagens que se deterá à percepção pura, estaria o filósofo conectando o mecanismo da matéria ao maquinismo da imagem corpo partícipe dessa matéria, contudo sendo uma matéria viva que apresenta um sistema nervoso com divisão de trabalho entre seus elementos e que produz intervalos entre a apresentação do mundo material e sua representação.

Ao diminuir a distância entre o corpo e o objeto externo temos a iminência da passagem das ações virtuais que remetem ao objeto para uma ação real que diz respeito à reação motora do meu corpo. Pois bem, reduzindo a zero essa distância entre o objeto e a percepção dele, resultar-se-á que o limite entre objeto e a sua percepção será o próprio corpo. O objeto material se tornou o corpo. Quando o corpo se torna o próprio objeto, temos que agora a ação real se dará não mais no mundo material, e sim no corpo. Disso decorre uma distinção entre ações virtuais que remetem aos objetos exteriores e ação real que remete ao corpo. Essa ação real que se tem como extensão no próprio corpo e que simultaneamente percebe e sente, é o que Bergson chama de afecção.

³¹ Ibid., p. 32.

³² Ibid., p. 58.

Até aqui tratamos em harmonia com o ritmo de Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* da teoria da percepção pura, cujo objetivo é provar que a percepção pura tem sua condição no mundo exterior ao passo que reflete os objetos no seu entorno, contrapondo o desacerto de que perceber é uma atividade constituída exclusivamente por funções sensório-motoras do sistema nervoso. Assim o autor elimina a diferenciação que possa ser interposta de que haja diferença de origem entre o mundo material e a percepção desse mundo, quando em verdade há uma diferença de intensidade, pois sendo o corpo uma imagem inserida no próprio mundo material, não poderia jamais criar uma percepção restrita ao cérebro. É por esse motivo que a percepção está vinculada como ponto de nascimento na matéria demonstrando seu caráter refletor.

Quando Bergson insere a afecção como uma ação real onde a extensão em que atua é o corpo, começa a estabelecer uma relação entre atos de diferentes naturezas e que se apresentam misturados. Nesse sentido, a afecção entendida como sensação que se trata de uma ação interna experimentada no ciclo receptor e refletor do sistema nervoso, se junta à percepção, pois na medida em que temos as ações virtuais como reflexos perceptivos resultantes da presença do corpo no conjunto de imagens, temos simultaneamente as ações reais como sensações resultantes daquelas ações virtuais. Dois movimentos de naturezas distintas se emaranham no corpo: o movimento perceptivo e o movimento afetivo, sendo que o primeiro remete às ações diretamente vinculadas aos objetos, e o segundo movimento, diante das ações da percepção, engendra outras ações, mas dessa vez ações vinculadas diretamente ao próprio corpo. Aqui se compreende que a afecção é a mescla do interior do corpo com a imagem dos objetos exteriores³³.

A afecção é uma guinada que permitirá a inserção da memória imersa na dimensão do tempo quando da relação entre corpo e espírito, assim, a percepção está para a matéria como a memória está para o tempo. Detemo-nos até aqui à teoria da percepção pura exposta por Bergson, cabe-nos então compreender a memória pura.

A afecção trata-se de uma sensação afetiva interna do corpo, de modo que remete à profundidade da imagem corpo, pois, a sensação é o que permite que essa imagem seja compreendida nas suas variações internas, diferente das demais imagens da qual só tomamos conhecimento na relação de exterioridade com o corpo. Se temos

³³ Ibid., p. 60.

na imagem corpo as condições para conhecê-la na sua interioridade vinculada às relações de exterioridade com as imagens objeto, a recíproca não se completa, pois dos objetos nos é concedido conhecer o que se dá na relação com o corpo apenas, por isso o seu invólucro ou película superficial e não sua interioridade. Como bem evidencia Bento Prado Júnior: “Somente o termo imagem aqui é adequado, pois aquilo a que chamamos de objeto nada mais é aqui do que uma pura aparência”³⁴.

A percepção enquanto representação diretamente vinculada e dependente do mundo material, ao ponto de não se diferenciar por natureza, nos fornece uma pureza no mecanismo que constitui as ações virtuais como reflexo dos objetos, entretanto, essa pureza é comprometida ao passo que no intervalo de seleção quando do espectro variado de ações virtuais uma ação é escolhida como ação real que se efetivará na exterioridade. Em outros termos, a sensação inextensiva será inserida na percepção que é extensiva.

A facticidade do mundo material se dá ininterruptamente, caracterizada, sobretudo na simultaneidade entre as imagens que agem e reagem umas sobre as outras sem se determinarem, ao passo que no instante em que a imagem corpo age operando recortes no mundo dos objetos, ela realiza um processo descontínuo de representação, ou seja, a percepção marca paradas que são absorvidas pelo corpo, tal como um processo fotográfico que diante de um conjunto ininterrupto de passagem de momentos, realiza a fixação de apenas um momento que nomeamos como instantâneo. Nesse sentido, a imagem corpo paralisa momentos que inicialmente estavam dados continuamente. Assim, são inseridos intervalos entre uma percepção e outra, entre um estímulo recebido e outro estímulo seguinte. Quando dos intervalos entre o estímulo recebido e a reflexão do objeto no espectro virtual de ações, temos a afecção como sendo a sensação desses estímulos, bem como é ela que escolherá a ação real. Quando a percepção descontinua um movimento que se dava em constante fluxo, o que temos é a interrupção do presente sendo expresso em imobilizações que dependem de uma disposição sequencial, um na sequência do outro, por exemplo: ponto 1, depois ponto 2, ponto 3 (um estímulo desmembrado no sistema nervoso em várias traduções, sejam químicas, físicas e mecânicas). Desse modo a percepção lida com dados descontinuados que são apreendidos de uma continuidade do mundo

³⁴ PRADO JÚNIOR, 1988, p. 144.

material, portanto ela retém a passagem do agora e se faz como uma atualidade, como visões instantâneas.

Vimos que a percepção se põe em relação com a ação ao passo que é a necessidade de uma resposta que lhe faz constituinte de uma zona de indeterminação que reflete o objeto material recortado. Do mesmo modo, é também a ação que encontramos como fundo que move a afecção, pois, na medida em que esta é devedora à percepção responsável pela constituição do espectro de possibilidades do objeto, é na necessidade de agir que a afecção selecionará uma das possibilidades como resposta útil à excitação recebida. Temos desse modo, a extensão voltada para a ação, tanto quanto a própria inextensão afetiva. Assim posto, é partindo da ação como necessidade constatada na imagem corpo diante da extensão do mundo material e da inextensão sensitiva interior que Bergson nos dá a solução filosófica da existência de movimentos da matéria e movimento do tempo nas imagens.

Temos (i) a percepção que nos dá dados descontínuos do presente circunscritos aos objetos exteriores, de modo que esses são refletidos num largo espectro de variabilidade, e, quando desse espectro eis que (ii) a afecção é posta enquanto dados sensitivos circunscritos ao corpo e que são também descontínuos pois tem por fonte os estímulos que foram recebidos através da percepção, sendo que para toda afecção há uma percepção possível correspondente. Como vincular uma na outra já que são de naturezas diferentes com vistas a uma ação real que se dará coesa na exterioridade impregnando-se à imagem do objeto material?

Diante da iminência da ação e tendo essa mesma ação como ponto de mobilização com vistas a uma resposta, percepção e afecção se misturam quando a seleção da melhor resposta é empreendida com base em lembranças de imagens que foram conservadas a partir do critério da utilidade. Enquanto percepção e afecção expressam o misto de atualidades do presente, a lembrança expressa uma inserção da memória que traz as experiências do passado.

Se na teoria da percepção Bergson nos dava a percepção pura como instantâneos diretamente vinculados à atualidade, eis que na teoria da memória, esses instantâneos serão denunciados não mais como uma imediatez do presente, pois na medida que são mesclados com a afecção e que esta por sua vez é devedora das lembranças como pivô de escolha da melhor ação a ser realizada, eis que os instantâneos em verdade não são puros de presente, eles guardam esse misto que

cruza a atualidade da matéria e o passado das experiências. Esse é o cruzamento de base da teoria da memória de Bergson.

O filósofo que desde o começo tinha por objetivo tratar da relação entre corpo e espírito, procedeu isolando a matéria para encontrar nela a percepção pura, em seguida continuou na investigação do papel do corpo em relação com o mundo exterior, aquele sempre vinculado e partícipe do conjunto das imagens, entretanto, ao voltar-se para a análise do corpo, se viu diante do problema da relação entre a heterogeneidade da percepção e a homogeneidade da matéria, de modo que embora haja na percepção a extensão material, há também algo além dessa matéria que é norteador pela demanda do corpo de agir no universo. A resolução do problema é o que lhe permitiu realizar a passagem do campo psicofisiológico da teoria da percepção pura para o campo metafísico da teoria da memória pura³⁵.

Bergson nos dirá que na teoria da percepção detecta-se que o cérebro sendo um instrumento de ação, possibilita as condições sensório-motoras para que os estímulos recebidos sejam prolongados com vista à escolha da resposta mais eficaz, de modo que nem percepção e nem afecção são criações dele, pois ele tem como característica fazer-se uma central de comunicação e não de criação. Pois bem, no caso da lembrança a função do cérebro se restringe, pois a lembrança podendo ser captada pelo cérebro dada sua particular eficácia para a ação a ser realizada, ela tem de outro modo, seu extrato junto à duração que extrapola as condições físicas do cérebro.

Na percepção pura temos acesso a uma infinita variabilidade de estímulos que Bergson chama de virtual, cuja memória comprime essa infinitude e a conserva. A percepção por sua vez se alarga numa duração onde se misturam a variabilidade das experiências anteriores conservada pela memória com as novas percepções que chegam com vistas à demanda de uma ação. Sendo assim, é na relação de alargamento perceptivo do presente e de compressão das percepções passadas da memória que a ação eficaz será selecionada. Para Bergson é esse o passo indispensável para compreender de que modo a percepção heterogênea dada na fragmentação sensitiva se amalgama à homogeneidade das imagens do mundo material. Diz-nos:

A heterogeneidade qualitativa de nossas percepções sucessivas do universo deve-se ao fato de que cada uma dessas percepções estende-se, ela própria, sobre uma certa espessura de duração, ao fato de que a

³⁵ BERGSON, 2010, p. 79.

memória condensa aí uma multiplicidade enorme de estímulos que nos aparecem juntos, embora sucessivos também tem sua função atuante, pois, estando ele sempre voltado para a ação, desenvolve o mecanismo da percepção [...] o aspecto subjetivo da percepção consistindo na contração que a memória opera, a realidade objetiva da matéria confundindo-se com os estímulos múltiplos e sucessivos nos quais essa percepção se decompõe interiormente (BERGSON, 2010, p. 74-5).

A memória em Bergson desempenha duas funções: numa primeira função ela se vincula por intermédio das lembranças à percepção intercalando o passado de percepções experimentadas com o presente de percepções atuais, e numa segunda função ela condensa os vários momentos da duração que se dá na variabilidade de estímulos que aparecem unidos no espectro virtual³⁶. Essa dupla função da memória faz com que ela nos possibilite perceber a matéria de fato em nós, pois esse *de fato* expressa a utilidade da ação diante dos estímulos sensitivos, trata do que nos interessa, sendo a própria eficácia prática da ação como resposta no mundo material, o que é diferente de perceber a matéria como *de direito* e por isso perceber a matéria nela própria, já que esse *de direito* trata da imagem do todo que é a instantaneidade das imagens sem o discernimento entre si, de modo que todas se refletem simultaneamente.

Acompanhamos, portanto, o itinerário de Bergson no famoso primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, tendo nos fixado no aspecto psicofisiológico da matéria e posteriormente na passagem para o aspecto metafísico da memória, contudo, esse itinerário nos é importante para evidenciar como o filósofo a todo instante não abdica da imagem como elemento base da sua investigação. Nesse sentido, Bento Prado Júnior Jr. remete ao elemento base como uma “tese mínima”, compreendida como uma tese necessária a Bergson como ponto de partida para se distanciar dos recorrentes equívocos na história filosofia.

Segundo Bento Prado Jr., quando Bergson evoca o campo das imagens como o campo de luta a ser enfrentado para lidar com o problema da consciência e da coisa, diz-nos que a empreitada bergsoniana imerge numa região não registrada nos mapas da filosofia, região esta que nomeia de “não-dito”, como sendo uma espécie de inconsciente filosófico. Teria a tradição filosófica ignorado a primitividade das imagens quando da formulação do problema do conhecimento, de modo que ora o sistema geral de imagens é deduzido do sistema particular, ora o particular é deduzido do geral, e

³⁶ Ibid., p. 31.

sempre partindo de um dos sistemas como “já feito”³⁷. O campo das imagens como campo do *não-dito*, evidencia em Bergson um ponto de partida crítico em relação à tradição, e vemos que não apenas, pois vislumbra-se que a imagem sendo o invólucro que permite o aparecer da matéria, é ao mesmo tempo, o que permite que as condições *de direito* dos fenômenos sejam escavadas como momentos indispensáveis do sistema filosófico.

A tese mínima de Bergson ao trazer a imagem como o meio caminho entre a coisa e a representação, diz ao mesmo tempo que estamos na presença de imagens e que essas imagens se nos apresentam. Compreende-se desse modo que a imagem é tomada como um limite que possibilita a troca constante entre a percepção da matéria e a matéria na sua apresentação mesma. Tomada como limite, a imagem uma vez mais assume papel preponderante na medida em que não temos acesso às coisas mesmas, mas apenas às representações delas, de modo que a imagem se mostra simultaneamente dupla: é tanto a presença do objeto como é a apresentação do objeto, isto é, a imagem é o presente do objeto como também traz em si a temporalidade que está implicada na representação, que nos pautando por Bergson, implica sobretudo o misto de durações.

Nicolas Cornibert ao falar da imagem como uma pressuposição necessária para Bergson mostra um aparecer paradoxal da imagem que se dá no limite dos nossos órgãos sensoriais, sendo que ela se afirma como o próprio lugar de anulação dos sentidos, “o grau zero de seus exercícios, onde eles chegam à exaustão”³⁸. A análise de Cornibert parte de duas passagens de *Matéria e Memória*:

eis a imagem que chamo de objeto material [...] como se explica que ela não pareça ser em si o que é para mim? [...] o objeto material, justamente em virtude da multiplicidade dos elementos não percebidos que o prendem a todos os outros objetos, parece-nos encerrar em si e ocultar atrás de si infinitamente mais do que aquilo que nos deixa ver (BERGSON, 2010, p. 33 e 172).

A imagem se mostra ao mesmo tempo em que resiste à minha apreensão, de modo que a visão é forçada a ver numa ausência guardada da própria imagem. É justamente o que Bergson chama de visão sem iluminação e contato sem materialidade ao se referir aos átomos³⁹. Na evocação dos átomos como centros de

³⁷ PRADO JÚNIOR, 1988, p. 151.

³⁸ CORNIBERT, Nicolas. *Image et matière: essai sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*. Paris: Hermann, 2012. p. 56.

³⁹ BERGSON, 2010, p. 32.

força, centros fluidos de movimento, Cornibert identifica a experiência-limite dos sentidos na impossibilidade de escaparmos das imagens enquanto estas nos escapam, pois o átomo dado como dado do real não é captado pela visão em sua materialidade e como fluido esgota os sentidos, no entanto, é essa imagem fugidia que Bergson apresentaria como condição essencial do processo de pensamento, pois, desde que o pensamento esteja em atividade, implica simultaneamente sua condição de possibilidade e como consequência de seu exercício a pressuposição necessária de uma exterioridade, que Cornibert identifica como sendo a imagem de algo determinado. Ainda para ele, “só o caráter vago da imagem se revela aqui susceptível de receber em seu seio uma tal multiplicidade virtual de determinações”⁴⁰, no caso do átomo seja este uma partícula, ou um centro de forças, um puro movimento ou uma carga elétrica.

Parece-nos que Cornibert se dispõe a destacar a imagem como condição da experiência real, e na medida em que força o exercício dos sentidos ao limite, o regime de imagens é instalado remetendo à exterioridade, ainda que esta não se circunscreva ao que possa ser observado apenas de fato, além, que a própria circunscrição atinja os prolongamentos do pensamento numa percepção de direito.

Por isso o que se revele em todos os casos irreduzível é a referência à exterioridade, ao “há” em geral, enfim à imagem. Na verdade, que nós possamos ou não observar de fato os átomos, ainda assim permanecem a partir do momento em que esses últimos são objeto de uma autêntica elaboração conceitual, aparecem como tais indissociáveis de uma percepção *de direito*. Parece claro, de resto, que se os átomos só são tipos de turbilhões, permanecem neles mesmos observáveis, qualquer que seja, aliás, a precisão de instrumentos de medição mobilizados; mas desde o instante onde eles são convocados na figura de turbilhões, nos instalamos em regime de imagens (CORNIBERT, 2012, p. 55).

A imagem assume menos o papel de uma mera palavra utilizada por Bergson para designar representações que tem como pano de fundo o conhecimento puro, donde há o objeto como valor absoluto ou donde há o cérebro como centro privilegiado responsável pela criação das representações, sendo a imagem, num ou noutro nada mais que um termo vazio onde corpo e espírito são postos em oposição sem se vincularem, pois o ponto de partida em ambas compreensões é o entendimento de que perceber é antes de tudo conhecer. Diversamente, a imagem em *Matéria e Memória* é posta como um termo mínimo que necessariamente é pressuposto desde o começo como um limite que apresenta condição para a relação entre corpo e espírito,

⁴⁰ CORNIBERT, 2012, p. 54.

sobretudo quando Bergson lança mão das noções de percepção pura e memória pura que embora detenham o estatuto do real, não se limitam ao observável. Portanto, é nesse sentido que a imagem ao tratar da atualização da matéria, não está necessariamente engessada no que possa ser tão somente observado. A imagem se põe como um elemento necessário para o pensamento dos movimentos da matéria e da memória, nas extensões *de fato* e *de direito*: “a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê”⁴¹, sobretudo quando ‘ver’ inclui o inobservável que se dá ao pensamento.

No bergsonismo deleuzeano encontramos duas passagens que remetem a uma filosofia da imagem, se não filosofia, bem certo que a uma analogia estreita entre maquinismo de produção de imagem e maquinismo de acesso à memória ontológica.

O processo de produção da imagem fotográfica tem sua técnica condicionada à ação da luz em contato com substâncias químicas que reagem, sendo que essa reação é fixada num suporte específico evocando assim um tipo de impressão da luz, como um processo de revelação dos raios luminosos refletidos. Descreve-nos Dubois esse processo como a definição mínima de base técnica da fotografia, sendo “o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões”⁴². Não distante, para Aumont a fotografia é um processo conhecido desde a antiguidade, cuja “ação da luz sobre certas substâncias que, assim levadas a reagir quimicamente, são chamadas fotossensíveis”, de modo que a fotografia “guarda um traço da ação da luz”⁴³. Essa técnica base da produção da imagem fotográfica apresenta desdobramentos variados conforme a tecnologia empregada para a captura da luz, e aqui o objetivo não é tratar dessas variações que se estendem, nem mesmo sobre a distinção na produção fotográfica analógica e digital. Seja a fotografia uma imagem captada por um aparelho fotográfico ou uma câmara escura, temos uma imagem dada a partir de raios luminosos, entretanto, é importante considerar que no aparelho encontramos a especificidade de determinados recursos que aprimoram o caráter elementar da técnica.

⁴¹ BERGSON, 2010, p. 18.

⁴² DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 60.

⁴³ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2012. p. 164.

Com o aparelho fotográfico, ou a máquina fotográfica, lidamos com um tipo de alargamento de variantes daquele suporte que inicialmente fixava a impressão da luz refletida. Esse alargamento se deve à presença de lentes, de espelhos e prismas, que configuram todo um maquinismo diante da luz como fonte primeira de constituição da imagem. A máquina fotográfica ao apresentar uma lente, lida imediatamente com a própria variação de distância entre a captura da luz e o objeto que reflete essa luz. Não apenas, a máquina fotográfica traz ainda a variante do controle de velocidade e o tamanho de abertura do orifício por onde os raios de luz entram. Vemos, portanto, que ao falar em produção da imagem fotográfica a partir de um aparelho, é remeter a elementos que interferem diretamente na imagem revelada. O aparelho é um instrumento de maquinismo, cujos elementos não alteram a condição elementar da imagem fotografia de captura dos raios luminosos, mas, ampliam essa condição inserindo variáveis que apontam um caráter de subdivisões, na medida em que o aparelho é constituído de partes com funções tais que conectadas imprimem a luz.

Vislumbramos que haja duplamente no aparelho fotográfico um mecanismo conectado a um maquinismo, sendo que estes não se dão como sinônimos pois remetem a processos distintos na produção da imagem, se dão efetivamente como mecânica que justapõe etapas funcionais dos elementos específicos do aparelho (por exemplo a abertura do obturador, velocidade do obturador, angulação e distância focal da lente), e como maquinismo que conecta os resultados mínimos de cada função exercida pelos diferentes elementos (por exemplo a abertura do obturador implica na quantidade de luz que será captada, enquanto a velocidade entre o abrir e o fechar do obturador implica no tempo que essa abertura se manterá quando da recepção dos raios luminosos).

A imagem fotográfica como produto do ato fotográfico, traz em si uma composição de mecanismo e maquinismo, de modo que a singularidade se faz irreduzivelmente numa subdivisão de tarefas e na conexão entre essas tarefas, cujo resultado será a impressão da imagem. As variações da composição resultam da especificidade das partes, cujas funções são responsáveis por ampliar, alargar, o leque de probabilidade da imagem, imagem essa cuja fonte será sempre a captura da luz, isto é, a matéria.

Essa máquina fotográfica será evocada por Bergson ao descrever a teoria da memória em 1896:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção (BERGSON, 2010, 156).

O foco da máquina fotográfica evocado por Bergson é o salto da teoria da memória, é a passagem da mecânica psicológica para o maquinismo ontológico, cuja composição se faz da percepção pura à lembrança pura.

O primeiro capítulo do *Bergsonismo* apresenta a intuição como o método do bergsonismo, um método de divisão que penetra na experiência em busca do que há de diferenças reais e que inicialmente as captamos misturadas. Para tanto, são apresentadas 5 regras do método (3 principais e 2 complementares) que permitem a passagem da experiência para as condições da experiências: (i) problematizante: determinação dos verdadeiros problemas; (i-complementar) falsos problemas: são inexistentes ou mal colocados; (ii) diferenciante: determinação das verdadeiras diferenças de natureza; (ii-complementar) divisão e convergência: o real é a distinção das tendências e é também a convergência destas; (iii) temporalizante: determinação dos problemas em função do tempo.

As 5 regras revelam a intuição como um método de análise transcendental, cujo percurso é a passagem da experiência de fato às condições da experiência de direito, sendo que essa passagem só é possível quando o misto da experiência é dividido sob duas direções que o compõe, a duração e o espaço. A divisão se dá porque à luz do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, a experiência é a fonte de análise cuja mecânica esmiuçada por Bergson ergue a teoria da percepção pura. A outra direção ergue a teoria da memória e evidencia a intuição como método não pautado por ideias generalistas que se perdem na colocação de falsos problemas, ao contrário, a intuição tomada como método inserida no âmago do problema de excelência filosófica: a relação entre corpo e alma. Nesse sentido, as 5 regras do bergsonismo deleuzeano perpassam as teorias da percepção pura e da memória, cuja questão fundante é compreender como “a intuição, que designa antes de tudo um conhecimento imediato,

forma um método, se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais mediações”⁴⁴.

Deleuze identifica imediatamente a dificuldade do método como sendo a dificuldade de atingir o “ponto focal” onde a percepção pura cuja direção do misto deve-se ao espaço, e, a memória pura cuja direção se deve à duração se desdobram. Muito nos instrui o termo utilizado que faz alusão à própria citação de Bergson exposta acima em relação à busca do foco de uma máquina fotográfica, pois, a intuição como método se vale, de duas tendências: de fato e de direito, da experiência e das condições da experiência.

Procedendo novamente por uma analogia entre a produção da imagem fotográfica e a teoria da memória bergsoniana, o foco remete às etapas do maquinismo fotográfico quando a luz ainda não foi captada pelo aparelho, trata-se de um momento preparatório (o próprio Bergson fala em trabalho de tentativa, de busca) cujas funções do conjunto de lentes do aparelho medem a relação entre a angulação do enquadramento, a quantidade de luz e a projeção no suporte de revelação, bem como a distância entre o aparelho e o objeto. A lente fotográfica, que na prática corresponde a um conjunto de lentes, é inserida no aparelho onde há o orifício por onde entra a luz, fica situada após o primeiro ponto de entrada da luz e antes do diafragma e do ponto onde essa luz será projetada num filme (suporte, pano de filme). Buscar o foco é ativar os mecanismos da câmera que permitem que as lentes se movam em milímetros para acertar a projeção do objeto no pano de filme conforme a quantidade de luz recebida, a angulação dos raios luminosos e a distância do objeto. Eis o ponto focal, uma composição entre a mecânica das etapas do aparelho justapostas e o maquinismo que conecta cada função das etapas de modo a ampliar as variações da captura. É nesse sentido que um profissional em fotografia se vale de diferentes lentes para processos fotográficos distintos. A focalização realizada pelo aparelho fotográfico tem seu traço menos de fato e mais de direito, uma vez que trata realmente de uma manipulação imediata da imagem no ato mesmo de captura dos raios solares. A busca do foco não está propriamente no objeto, pois o objeto se mostra nítido, sendo que essa nitidez visual é comprometida pela distância de localização do aparelho. Ora, se o objeto tem sua nitidez visual e o aparelho fotográfico necessita operar em busca de uma focalização, somos confrontados a compreender que falar em foco fotográfico é falar

⁴⁴ DELEUZE, 1999, p. 8.

em condições de produção da imagem. O foco da imagem é resultado da composição mecânica e maquinica dos componentes do aparelho, mas esse foco não está na lente, não está no obturador, não está no pano de filme, o foco é produto de direito e é imediato, pois embora se dê como realizado em segundos quando da manipulação pelo fotógrafo, esse mesmo foco se conservará sob formas variadas, seja ele impresso no pano de filme, seja ele descartado para dar lugar a outro foco seguinte.

Enquanto na fotografia a focalização é obter via de regra uma imagem nítida, na teoria da memória a focalização é atingir o ponto onde a percepção pura e a lembrança pura se recortam, se cruzam e se reatam, isto é, o foco na teoria da memória é efetivamente o ponto onde se dá a passagem da experiência para as condições da experiência.

A passagem do ponto confuso dado na experiência para o ponto focal dado como condição da experiência real é apresentado por Deleuze com relação similar ao processo de focalização fotográfico. Vejamos:

Acima da viravolta: é esse, precisamente, o ponto em que se descobrem enfim as diferenças de natureza. Mas há tantas dificuldades para atingir esse ponto focal que se devem multiplicar os atos da intuição, aparentemente contraditórios. É assim que Bergson nos fala ora de um movimento exatamente apropriado à experiência, ora de uma ampliação, ora de um estreitamento e de uma restrição (DELEUZE, 1999, p. 18).

A metodologia da segunda regra que versa sobre a determinação das diferenças de natureza trata-se de um maquinismo de focalização da memória, cujo imbróglio de produção é atingir o ponto exato onde percepção e lembrança se recortam, se cruzam e se reagrupam para se tornarem o objeto que conhecemos. O maquinismo não exclui um movimento mecânico da experiência, entretanto, enquanto movimento maquinico ele engendra um tipo de ultrapassagem da experiência para um “além da viravolta”, e é esse “além” que Deleuze chama de “ponto focal”. É indispensável considerar que o ponto focal como sendo um além da viravolta não designa uma elaboração da experiência num conceito geral, distintamente, remete à passagem da experiência para as suas condições, trata-se de analisar a experiência nos seus contornos *de direito* e menos *de fato*. Portanto, o maquinismo de focalização é uma inserção nas articulações do real, cujo foco não despreza as particularidades desse real. Focalizar a memória, nesse sentido, é partir do mecanicismo da matéria e sem restringir a experiência tão somente às dimensões numéricas de classificação, acessar o ponto onde a experiência humana se vê alargada na sua dimensão temporal. A questão da focalização é tomada como uma lente que partindo dos mecanismos de funcionamento, opera funções

distintas no corpo e que possibilitam tornar visível ou dar nitidez às condições que permitem com que o ser humano não encerre sua experiência nos moldes da imediatez dos outros corpos do mundo material.

Poderíamos esboçar um desenho metodológico da focalização a partir da marcação de 3 momentos da experiência humana: (i) o movimento apropriado à experiência em que temos acesso aos fatos que nos dão uma compressão de diversidades reunidas de acordo com afinidades particulares. Nesse momento temos um *ponto confuso* que designa a recepção pelo corpo de estímulos do objeto, sendo que essa experiência se apresenta como uma mistura onde não há distinção entre o que é devido à matéria e devido à memória. Essa etapa trata do processo psicológico cuja atividade cerebral é o pivô da mecânica de movimentação da recepção e resposta aos estímulos. (ii) uma ampliação que é denominada como a viravolta. Trata do *ponto preciso* que marca o momento quando a lembrança se insere na percepção no intervalo cerebral. Essa tapa marca a distinção das diferenças de natureza entre a percepção e a lembrança, é o momento preliminar de passagem da mecânica psicológica para o maquinismo ontológico da memória, pois este não está mais circunscrito única e exclusivamente ao presente do ponto confuso que se apresentara como atualidade na percepção. Agora a percepção recebe a inserção da lembrança como acesso ao passado. O ponto preciso é como uma região onde a experiência é ampliada na medida em que as direções da matéria e da memória foram encontradas nas suas purezas e tomamos conhecimento do que é percepção pura e do que é lembrança pura. Se no ponto confuso tínhamos uma compressão, agora no ponto preciso temos uma dilatação, uma vez que percepção e lembrança já não são mais localizações mecânicas no interior do corpo quando da atividade cerebral, agora elas se mostram imersas numa duração que conserva as experiências anteriores e as retoma. (iii) um estreitamento que marca tanto o momento onde as direções de naturezas distintas se integram, se reagrupam novamente para nos dar a imagem virtual do ponto inicial, daquele ponto confuso da experiência. Esse estreitamento é a diferença de proporção entre percepção e lembrança, e que agrupadas se fazem um misto tal qual conhecemos, e que Deleuze nomeia de razão suficiente, imagem virtual, e ainda, *ponto virtual*. Nesse ponto temos o corte, o cruzamento e o reatar das duas direções, na medida em que percepção e lembrança se apresentam separadas com suas particularidades reveladas, na medida em que se cruzam pois a percepção como presente traz a mecânica do presente material a partir da atividade cerebral e a lembrança por sua vez traz a duração como um passado que conserva todas as

anteriores percepções, e, na medida em que uma lembrança é selecionada no passado geral das conservações, esta se reatará à percepção para nos dar o objeto tal como os conhecemos.

Vemos, assim, que o *ponto focal* que Deleuze remete ao momento em que as duas direções, percepção e lembrança, se distinguem e se reconectam, é atingido pela intuição a partir de um maquinismo que conjuga três pontos inseridos numa mecânica de justaposição: ponto confuso, ponto preciso, ponto virtual. Tal como numa máquina fotográfica, o foco é adquirido a partir de uma conjugação de elementos indispensáveis para a produção da imagem, de modo que esse foco é resultado do manejo de fatores que se desdobram relacionando distância, quantidade de luz e tempo. Aqui compreendemos que ao proceder numa analogia com a imagem fotográfica e seu processo de produção, Bergson visto por Deleuze, evoca a imagem como o entre o objeto e a representação, e longe de uma evocação simplista, trata-se de uma imagem cuja produção se vale do mecanicismo da matéria que inserido num maquinismo que conecta a atuação de cada etapa, possibilita tornar visível o que inicialmente não se mostra nos limites da materialidade, portanto, o maquinismo é a via que possibilita o acesso metodológico à visibilidade das condições da experiência que se fazem como *de direito*.

A imagem e a lente de Espinosa

1968 é a data de publicação do livro de Deleuze sobre Espinosa e o que chamou de “problema da expressão”. A essa altura, a imagem já havia sido palavra central de capítulos dos livros de 1962 quando do trato do pensamento de Nietzsche, bem como em 1964 quando da literatura de Proust. Em 1968 a imagem retorna como capítulo em *Diferença e Repetição*, e embora o ano seja o mesmo do livro sobre Espinosa, neste segundo texto, a imagem aparece sem protagonismo e, aparentemente, seguindo um alinhamento da própria concepção de Espinosa de imagem que a define a partir de ideia inadequada e, se não inferior, também não é compreendida como possuidora de sua causa.

Pois bem, a palavra *imagem* aparece 34 vezes no texto sobre Espinosa, aparições cujo uso se dá num primeiro momento como termo geral sem considerações relevantes enquanto problema e sim como uso ilustrativo, por exemplo: “Se propusermos a imagem de um Espinosa escotista, e não cartesiano, corremos o risco de cair em certos exageros”⁴⁵, ou ainda, “na imagem muito pouco cristã que Espinosa propõe do Cristo, como sendo Sabedoria”⁴⁶, e num segundo momento como uso da palavra enquanto conceito: “No sentido mais preciso, a imagem é a marca, o vestígio ou a impressão física, a afecção do próprio corpo, o efeito de um corpo”⁴⁷. A mudança no uso da palavra acontece claramente na passagem da primeira parte para as segunda e terceira partes do livro, evidenciando sintonia com o texto de Espinosa que parte do trato do absolutamente infinito para em seguida pormenorizar a relação da substância com os atributos e os modos, noutros termos, da expressão de Deus como essência e existência à expressão de Deus e suas produções. Nesse sentido, a palavra imagem se encorpa como conceito na medida em que aparece como parte constituinte no paralelismo imanente tendo sua localização suficientemente precisada no modo extensão.

No Espinosa de Deleuze encontramos 3 esferas: a da substância, a dos atributos e a dos modos, sendo que a apresentação das três se dá como uma espécie de expressionismo. A substância se exprime nos seus atributos e cada atributo exprime uma essência. Os atributos, além de cada um exprimir uma essência, eles se

⁴⁵ DELEUZE, 2017. p. 70.

⁴⁶ Ibid., p. 133.

⁴⁷ Ibid., p. 162.

exprimem em modos, e estes por sua vez, também exprimem, e suas expressões são compreendidas como modificações. Veja-se que delinear esse expressionismo deleuzeano do pensamento do príncipe filósofo (como Deleuze se referiu a Espinosa⁴⁸) é nos perguntarmos pela dinâmica do construto expressionista, em outros termos, para além de perguntar pelas definições do que é cada conceito espinosano e se as definições de Deleuze correspondem ao original, compreender a maneira como Deleuze revisita e revê Espinosa é notar que de parte em parte o texto se conecta e se ergue numa arquitetônica plástica cujos capítulos têm movimentações articuladas para a produção de um Espinosa filósofo expressionista da imanência.

A expressão que perpassa as esferas estabelecidas no livro evidencia um tipo de atrelamento constante da substância com os atributos, daquela com os modos, e destes dependentes dos atributos. Embora cada esfera tenha seu papel no expressionismo, todas se remetem, e é a essa remissão que Deleuze nomeia de expressão: “A ideia de expressão surge apenas como sendo a determinação da conexão na qual entram o atributo, a substância, a essência”⁴⁹.

Duas linhas se compõem no construto expressionista: a da genealogia da essência da substância e a da verdadeira produção das coisas. A primeira remete à unidade e a segunda à diversidade, e é na conexão dessas linhas que Deleuze insere a expressão para mostrar que em Espinosa o mundo é uma relação complicada entre explicar e envolver essências plurais produzidas justamente numa unidade que se conserva e se afirma como infinita. Nesse sentido, falar em expressão é conectar a explicação da unidade como seu próprio desenvolvimento em várias coisas, sendo que essas várias coisas envolvem a unidade na medida em que implicam essa unidade, pois é a unidade que contém todas as essências. Ora, a substância se explica e ao se explicar compreende-se no seu próprio entendimento como um desenvolver de infinitos atributos, noutros termos: “longe de designar a operação de um entendimento que permanece exterior à coisa, designa primeiro o desenvolvimento da coisa nela mesma e na vida”⁵⁰. Esses atributos são já expressões da essência explicada e desenvolvida da substância. Ocorre que a dinâmica expressionista não encerra nesse nível sua complicação, pois as expressões da substância também se expressam, ou seja, os atributos se explicam e produzem modos de existir. Sim, os atributos dão às essências

⁴⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 66.

⁴⁹ Idem, 2017, p. 23.

⁵⁰ Ibid., p. 21.

de Deus existências na medida em que as desenvolve e as explica. Nesse sentido, as duas linhas, da genealogia e da produção, estão envolvidas e se implicam, pois ao se explicarem se desenvolvem numa mesma complicação, ou ainda, “as coisas permanecem inerentes ao Deus que as complica, assim como Deus permanece implicado pelas coisas que o explicam”⁵¹.

Tomar o livro sobre Espinosa como uma articulação que ergue a expressão a partir de três esferas, talvez não muito nos evidencie a filosofia expressionista de Espinosa, ainda que nos instrumentalize a compreender as partes do texto deleuzeano e o percurso do autor. Pois bem, é no curso sobre Espinosa de 25 de novembro de 1980⁵², que Deleuze ergue uma imagem da filosofia expressionista de Espinosa, inclusive dando a este a autoria de uma “técnica extraordinária”⁵³ de fazer filosofia. Que técnica é essa? É a técnica que libera a imanência de uma limitação ao nível da sequência de conceitos na história da filosofia⁵⁴. Assim, o que temos em Espinosa não é mais um conceito posto em continuidade a outro conceito de modo que o seguinte corrija o anterior, como numa escala evolutiva de conceitos encadeados pelo sistema filosófico, o que se tem como técnica inventada por Espinosa é “arrancar o conceito ao estado das variações de sequência e tudo projetar sobre um plano fixo que é o da imanência”⁵⁵. Se antes a história da filosofia insinuava a imanência mas a restringia corrigindo-a com conceitos dentro de um sequenciamento, agora a imanência é liberada dentro do próprio sequenciamento dos conceitos como sendo um plano fixo onde se abre toda a filosofia de Espinosa.

Parece-nos e não apenas como analogia de escrita, pois Deleuze revela diretamente sua inspiração, que é possível compreender a “técnica extraordinária” que liberou a imanência na filosofia à luz de uma relação com a arte das imagens em movimento, qual seja, o cinema: “Se é verdade que a unidade constituinte do cinema é a sequência, eu creio que, todas coisas iguais, podemos dizê-lo também do conceito e da filosofia”⁵⁶. A sequência é empregada na filosofia como uma edição, em que os conceitos estão conectados por relações de corte e continuidade, fluxo e contra-fluxo,

⁵¹ Ibid., p. 194.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Espinosa* (Vincennes, 1978-1981). Tradução Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. – Fortaleza: EdUECE, 2009.

⁵³ Ibid., p. 67.

⁵⁴ Ibid., p. 64.

⁵⁵ Ibid., p. 67.

⁵⁶ Ibid., p. 62.

direcionando para uma compreensão final. Ou seja, tome um filósofo em questão como um montador de audiovisual. Na ilha de edição cada conceito é como uma cena x do filme que será montado. O montador tem em mãos um roteiro, cuja narrativa tem início, meio e fim, de modo que as cenas são encaixadas umas com as outras para ao final do filme o espectador ter acesso ao argumento principal. Acontece que essa montagem é feita se valendo de localizações precisas das cenas, donde os efeitos de luz, de som e a dramaturgia escondem ou exaltam elementos da narrativa conduzindo parte a parte para o desfecho do enredo. Um sequenciamento é como um bloco de cenas, em que cada cena só faz sentido a partir das outras cenas. Por exemplo, o assassinato só fará sentido se uma cena primeira mostrar alguém vivo e noutra cena seguinte esse alguém não mais vivo. A morte só é mostrada se antes a vida tiver sido encenada, seja como personagem ou como narrativa em voz off, mas a presença da vida precisou ser encenada em alguma parte do bloco. Nesse sentido, os conceitos são partes de uma sequência, são cenas de uma série (de um bloco), ou seja, cada conceito tem sua localização, exaltada, camuflada ou insinuada num sistema filosófico. Portanto, a relação que Deleuze estabelece é funcional pois se a filosofia é o pensamento que cria conceitos, ela é tanto quanto os demais pensamentos – arte e ciência, uma maneira de se valer de técnicas num construto conceitual.

Aqui, então, a técnica extraordinária de Espinosa é primeiro, uma técnica que articula um modelo de operar conceitos e de erguê-los dentro de uma produção construtora, e é em segundo, extraordinária porque o sequenciamento operado não é o da tradição que vincula causa e efeito, criador e criatura. Noutros termos, o que Espinosa faz como extraordinário é mostrar que a imanência é o conceito permanente dentro da série, ele faz dela o conceito plano-sequência onde os cortes são realizados, de modo que a imanência é um plano sem cortes e ao mesmo tempo onde os cortes da narrativa são realizados como variação das cenas sequenciadas. Por isso Deleuze nomeia a imanência como um plano fixo.

O uso da técnica de sequenciamento na filosofia não é para Deleuze o inovador de Espinosa, o inovador é se valer do sequenciamento estando ele mesmo complicado na imanência. Ora, a tradição (e Deleuze descreve o uso da sequência de conceitos em Platão e Plotino) tratava a imanência como um efeito pequeno cuja origem é uma causa criadora e que desta emana todas as outras coisas. A imanência deveria ser corrigida e menorizada ao lugar de efeito, pois do contrário tomaria lugar a confusão entre Deus criador como causa e a criatura como efeito. Deleuze não acusa a tradição

de desconhecer a imanência. Não, muito ao contrário, em Plotino a relação entre emanção e imanência é estreita, de modo que do Uno emana o Ser, sendo essa a causa emanativa⁵⁷. Esse Ser criado pelo Uno tem em si complicados todos os seres e estes por sua vez explicam cada um o próprio Ser, eis a imanência, não como causa, mas como efeito posterior à causa criadora e superior que é o Uno como origem de tudo. É para esse modelo de sequenciamento que atenua a imanência que Espinosa vai trazer o extraordinário. Diante da tradição, o extra, o mais que ordinário de Espinosa, é fazer da imanência a causa de produção e não mais um efeito de emanção, isto é, a causa que permanece em si para produzir e aquilo que ela produz permanece nela⁵⁸. Uma vez mais, na emanção há um tripé que estrutura uma hierarquia da criação: o doador, o que é doado, o que recebe (o criador, o que é criado, o que recebe a criação). O doador é superior, pois é a origem onipotente que tudo cria. O criado é aquilo que o doador doa, o que é concedido ao receptor. O receptor, por sua vez será concebido de acordo com aquilo que recebeu a partir de um distanciamento ou aproximação da causa emanadora, ou seja, quanto mais próximo da causa se tem um efeito, este será mais participante, quanto menos próximo se tem um efeito, menos digno será. Nesse sentido, a técnica sequencial que pensa a partir da causa emanativa, encadeia os conceitos sucessivamente numa hierarquia verticalizada da criação, de modo que o efeito criado pela causa não permanece nela, quer dizer, as criações de Deus não permanecem nele, a causa é superior ao criado, que como efeito é tomado como degradação daquilo que o gerou⁵⁹. De outro modo, a causa imanente pensada como um plano fixo é posta numa horizontalidade em que a relação causa-efeito não é mais de distanciamento, mas de complicação e explicação. Nesse sentido, o Uno como causa produz os efeitos e os mantém em si. No plano-fixo, portanto, localizamos a causa produtora convivendo com seus produtos, com seus efeitos⁶⁰.

⁵⁷ Idem, 2017. p. 189.

⁵⁸ Idem, 2009. p. 65.

⁵⁹ Idem, 2017. p. 189-191.

⁶⁰ Sobre a imanência como causa em Espinosa, diz Marilena Chauí: “Com Espinosa, porém, *in se* passou a significar existir pela força da natureza e, portanto, o mesmo que a *causa sui* no sentido rigoroso de causa eficiente que absorve a causa formal, isto é, atividade autoprodutora da essência necessariamente existente; e *per se* foi acrescido de *concupitur*, isto é, a substância é direta e imediatamente concebida por si mesma, sem a mediação dos predicados [...] Espinosa arruinava a definição tradicional da substância, da causalidade e inteligibilidade, desmanchando a teia predicativa que a sustentava [...] Espinosa, em segundo lugar, não recusa que o ser divino tenha modificações, e pior do que isso, demonstra que ele é causa eficiente imanente às suas modificações, arruinando a distinção real entre criador e criaturas”. CHAUI, Marilena de Souza. *Nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 243.

Na técnica do sequenciamento da causa emanativa, tínhamos o assassinato dentro de um desenrolar narrativo sucessivo, donde as cenas eram encaixadas de acordo com suas funções na totalidade do filme e por isso o assassinato para ser compreendido seguia uma linha hierárquica que estabelecia primeiro uma vida, depois uma morte. Com a técnica extraordinária da causa imanente, se há assassinato a causa dele e o efeito são colocados num mesmo sequenciamento com os recursos de profundidade ou ausência de cortes para demarcar as cenas, sem o antes e o depois, mas sim simultâneos, o que se chama de plano sequência⁶¹. Nesse sentido, a imanência posta como produção cinematográfica dá visibilidade na cena para o desenvolvimento narrativo que mostra num mesmo plano fixo outros tantos planos se atravessando, daí que para falar de um assassinato bastaria mostrar um copo de veneno no primeiro plano, uma mulher deitada na cama noutro plano, um homem entrando por uma porta em terceiro plano e ainda um segundo homem que adentra correndo no ambiente num quarto plano. A imanência dessa cena sequência em profundidade é mostrar que os efeitos explicam a causa na medida em que estão todos contidos nela, desse modo, o plano fixo da cena traz os outros quatro planos em movimento postos juntos numa imagem complicada de efeitos. A questão do assassinato não seria portanto o que foi o envenenamento, mas em que grau cada um daqueles quatro planos estão envolvidos e explicam o envenenamento, sem negligenciar que na filosofia expressionista, explicar é desenvolver e envolver é implicar.

Portanto, o extraordinário como técnica é o plano fixo, como conteúdo é a imanência e a implicação conceitual a partir de uma lógica em que os termos não apontam uma degradação, mas sim um envolvimento.

A recusa da causa emanativa em prol do estabelecimento da causa imanente de fato não se limita apenas a um uso de técnica de sequenciamento conceitual, antes, trata da imanência como uma imagem da univocidade em Espinosa. Ora, tratar do pensamento de Espinosa como uma filosofia expressionista e nesse sentido trazer a imanência como um plano fixo, é de certo modo, nos dizer que o fixo não remete a

⁶¹ A discussão na história do cinema sobre a utilização da técnica do plano sequência dentro de uma mesma cena traz o emprego da profundidade no enquadramento e André Bazin é um dos teóricos a tratar do assunto em artigo de 1950 nos Cahiers du Cinéma ao escrever sobre o cinema de Orson Welles: “Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas”. BAZIN, André. *A evolução da linguagem cinematográfica*. In: O que é Cinema? Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 105.

ausência de pluralidade, nem tampouco incorrer no equívoco de tomar o fixo como o mesmo e seus acidentes. Distintamente, nos parece que a compreensão deleuzeana remete a noção de fixo à univocidade, de maneira que tudo o que há se dá como expressão da e na substância. Nesse sentido, se na causa emanativa Deus é a causa original da qual se predicam todas as outras coisas numa tríade composta por equivocidade em que Deus é causa de si de maneira diversa pela qual é causa das coisas que ele cria; por eminência em que Deus detém toda a realidade, mas sob uma forma superior de criador das coisas; e, por analogia em que Deus como causa de si é estabelecida não em si mesmo, mas a partir de Deus como causa eficiente das coisas; agora com a imanência, o *em si* e o *para si* são postos juntos como causa imanente que é justamente a união da causa em si de Deus com a causa eficiente produtora das coisas, evidenciando, portanto, a univocidade em Espinosa.

Espinosa na *Ética I*, escólio da proposição 25, ao dizer que “no mesmo sentido em que se diz que Deus é causa de si mesmo, também se deve dizer que é causa de todas as coisas”⁶² mostra que a imanência se dá numa univocidade inclusiva e afirmativa entre Deus e sua produção, donde Deus e os modos não se dizem no mesmo sentido, mas que o ser se diz formalmente no mesmo sentido do que é em si e do que está em outra coisa. Essa maneira formal de mesmo sentido do ser só é possível porque Espinosa compreende os atributos como noções comuns que constituem a essência de Deus e são implicados pela essência dos modos⁶³.

A teoria da imanência traz a relação da unidade da substância com a diversidade dos atributos e seus modos, de maneira que a arquitetônica dessa filosofia expressionista é erguida sob dois níveis compostos pelas três esferas: substância, atributos e modos. Tem-se, assim, o nível da substância que se exprime em seus atributos, e cada um desses atributos exprime uma essência; e ainda o nível em que os atributos também se exprimem nos modos que dependem deles, sendo que cada modo exprime uma modificação da substância⁶⁴. Parece-nos que aqui a gênese de tudo se dá quando Deus se exprime, e por isso a importância propedêutica da pergunta: Por que Deus se exprime? Por necessidade de existir e de se compreender.

⁶² SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 3ª ed., 2ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 49.

⁶³ DELEUZE, 2017. p. 183.

⁶⁴ Ibid., p. 16.

Para entender melhor a questão acima e, sobretudo, a resposta, é importante compreender a própria existência de Deus como substância necessária. O Deus de Espinosa recebe também o nome de substância divina ou o absolutamente infinito, sendo que este Deus se exprime nos seus atributos, isso quer dizer que ele por necessidade se desenvolve em formas infinitas, nas quais nós como existências finitas conseguimos ter acesso à sua existência. Pois bem, como é que nós, existências finitas que não somos causas de nós mesmos podemos existir? As coisas finitas existem porque são causadas por algo exterior, cuja origem é uma causa que diferente das coisas finitas não tem sua produção em algo externo, muito antes, que é causa de si e conserva a si mesma. Essa causa é justamente a substância divina que tem uma potência infinita de existir e que por tal existe e se conserva necessariamente. Nesse sentido, as coisas finitas existem porque são partes de um todo que existe e se conserva exatamente por não depender de outra substância para se fazer e nem se conservar, isto é, as coisas finitas são como modos de uma substância que tem o poder de existir, e é a este poder de existir que Spinoza chama de potência⁶⁵ ou essência formal de Deus. A potência infinita de existir da substância divina é a sua própria essência formal, pois expressa a natureza de Deus em cada atributo, daí que “cada atributo exprime uma essência formal; todas as essências formais são exprimidas como sendo a essência absoluta de uma única e mesma substância da qual a existência decorre necessariamente”⁶⁶, isto é, todos os atributos exprimem a potência de existir de Deus, sendo eles noções comuns que ligam a substância divina aos modos finitos, dando ainda condições a estes últimos, enquanto partes de um todo, de terem uma potência de existir idêntica à de Deus.

Por outro lado, além da potência infinita de existir, na qual participamos e acessamos enquanto essência formal como expressão dos atributos, temos a ideia de Deus, que por sua vez corresponde a outra potência da substância divina, qual seja, a potência infinita de pensar. Tomemos Deus expresso numa essência absoluta constituída por duas essências, uma primeira essência formal que remete à natureza divina na sua potência infinita de existir e que inclui todos os atributos na medida em que estes dão forma a essa primeira potência necessária de Deus; e ainda uma segunda essência objetiva que representa aquela primeira natureza necessária, daí

⁶⁵ SPINOZA, 2016, E, I, 11, 3ª dem., p. 25.

⁶⁶ DELEUZE, 2017, p. 107.

ideia de Deus⁶⁷. Dizer que nos atributos temos a essência formal de Deus e também sua essência objetiva, é dizer que os atributos sendo diferentes entre si dão formas distintas para potência de existir divina, e que ao mesmo tempo em que fazem essa distribuição da potência de maneiras diferentes, se fazem como expressão essencial da força de existir das partes que só a tem na medida em que participam da unidade da substância como causa de todas as coisas. Portanto, como unidade, os atributos constituem a essência formal divina, como pluralidade dão condições para as essências formais das coisas finitas.

A segunda potência divina que é a de pensar é caracterizada por sua natureza como ideia de Deus, na medida em que este tem a necessidade de se compreender. Ocorre que essa potência não seria possível caso não se desse formalmente, de modo que se a potência de existir se fazia em ato em todos os atributos, agora, na segunda potência, a forma só lhe é possível num único atributo, qual seja, o pensamento. O que Deleuze nos diz é que Deus tem por natureza a necessidade de se compreender, sendo essa compreensão a ideia de Deus. Entretanto, se Deus encerrasse sua compreensão na ideia de si mesmo e não atualizasse essa ideia numa forma, permaneceria exclusivamente nele mesmo a potência de pensar. Portanto, ao dar forma à sua compreensão, Deus atualiza a potência de pensar em ideia de Deus e para tal produz o entendimento infinito. Veja-se, assim, que o entendimento é uma forma produzida por Deus para a ideia de si⁶⁸ no atributo pensamento. Deleuze precisa a distinção entre a potência infinita de pensar como essência objetiva que tem sua natureza necessária na ideia de Deus e o entendimento infinito como atualização da potência enquanto ser formal no atributo pensamento. Essa distinção é indispensável para demarcar ambas potências, de existir e de pensar, como pertencentes à essência absoluta divina, embora a primeira se faça em todos os atributos e a segunda se faça exclusivamente no atributo pensamento: “o atributo extensão não se confunde com a potência de existir, o atributo pensamento não se confunde, de direito, com a potência de pensar”⁶⁹, o que quer dizer que a potência de existir é essência formal de todas as coisas expressa nos atributos, daí que uma coisa pode ter existência sem ser extensa nem pensante. De outro modo, quanto à potência de pensar, não é possível uma coisa ser pensada sem existir, e essa impossibilidade se dá porque a essência objetiva se

⁶⁷ Ibid., p. 128.

⁶⁸ Ibid., p. 133.

⁶⁹ Ibid., p. 129.

faz como necessidade da substância divina em se compreender enquanto ser objetivo expresso na ideia de Deus, e para que não se feche em si mesma se representa num ser formal no pensamento como intelecto infinito.

Até aqui o movimento produtivo da substância divina seguiu a igualdade das potências, ou seja, a essência absoluta composta da potência de existir e da potência de compreender, de modo que da mesma necessidade que Deus tem de existir, tem ele a necessidade de se compreender. Ocorre que se pensar é necessário a Deus e portanto pertence à sua natureza, o resultado dessa operação se faz como uma representação que Deus tem de si mesmo enquanto ideia, isto é, se compreendendo, Deus se representa como ideia, e ao se representar produz um ser formal no atributo pensamento que é o entendimento infinito⁷⁰. Pois bem, essa lógica da essência absoluta que se dá na relação de composição entre potências de existir e de pensar, é refletida no atributo pensamento.

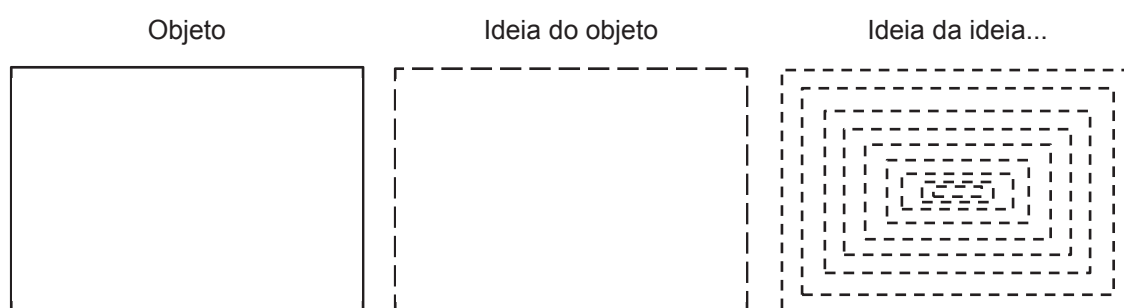
Há um aspecto importante a ser considerado na determinação da potência de pensar que trata justamente do protagonismo do atributo pensamento em relação aos demais atributos. Pois bem, no que diz respeito à potência de existir, todos os atributos lhe participavam como ser formal, como a condição de dar forma à existência, de Deus e dos modos finitos. Ocorre que com a potência de pensar, apenas um atributo dá condição para que a potência se faça ato. Deus ao se compreender se representa como ideia de si mesmo no pensamento ao produzir o entendimento infinito. Disso, portanto, que o pensamento tem em si formalmente os modos ou as ideias que objetivamente representam os demais atributos. Em outros termos, havendo um modo que depende de um atributo específico, esse modo será representado no atributo pensamento, bem como, havendo modos diversos caracterizados pela diferença entre os atributos, isto é, havendo um modo do atributo x e um modo do atributo y, ambos terão suas ideias no pensamento, que resulta, no caso do exemplo, em duas ideias, uma correspondente a x e a outra correspondente a y. A conclusão direta desse protagonismo é que tudo o que participa da potência infinita de existir e que, portanto existe em cada atributo, também participa da potência infinita de pensar, sendo que ambas participam e se fazem refletidas no pensamento.

A potência infinita de existir é devida a todos os atributos, logo, ao pensamento inclusive; sendo assim, tudo o que existe no pensamento tem um ser formal. A

⁷⁰ Ibid., p. 131.

conclusão no parágrafo acima mostra que toda coisa que existe tem seu modo correspondente no pensamento e esse modo no pensamento é uma ideia da coisa. A ideia da coisa também participa da potência de existir e por isso tem seu ser formal, como tudo que existe. Logo, a ideia da coisa no seu estatuto existente se faz objeto de uma ideia que a representa, isto é, do ser formal da ideia da coisa, produz-se na relação das potências de existir e de pensar – do ser formal e do ser objetivo – uma ideia da ideia da coisa. A arquitetônica nos aparece como que um espelhamento, de modo que o objeto na extensão tem seu correspondente no pensamento, portanto tem sua ideia. Essa ideia tomada no seu formal na medida em que se conecta à potência de existir, faz-se objeto que será, por sua vez, tomado no ser objetivo como ideia da ideia ao conectar-se àquela potência.

Na correspondência entre objeto e ideia lidamos com dois atributos, mas na correspondência da ideia com a ideia da ideia, lidamos com um processo reflexivo, como num jogo de espelhamento, em que de uma mesma coisa dada num único atributo, o pensamento, temos a ideia e também a ideia dessa ideia e assim por diante. O espelhamento só é possível porque o pensamento tem o privilégio de ser condição da potência de pensar. Do resultado desse privilégio temos uma ideia que remete a duas potências, como forma de existência, daí a potência de existir, e também como condição da potência de pensar.



A presença da reflexão em Espinosa é sugestiva na medida em que insere a noção de espelhamento, ou, até mesmo, o estatuto da representação, tratado menos como reprodução e mais como reflexão. Parece-nos que Deleuze não ignora essa presença, e ao contrário a desenvolve numa direção que nos permite compreender que a imagem, embora tratada por Espinosa como marca do corpo, possa ser pensada anterior à sua teoria dos afetos. Vejamos porquê:

Como expressões, os atributos não são apenas “espelhos”. A filosofia expressionista nos traz duas metáforas tradicionais: a do espelho que reflete ou espelha uma imagem, e a do germe que “exprime” a árvore inteira. Conforme o ponto de vista em que nos situamos, os atributos são um e outro. De um lado, a essência se reflete e se multiplica nos atributos, os atributos são espelhos dos quais cada um exprime, em seu gênero, a essência da substância: eles remetem necessariamente ao entendimento, assim como os espelhos remetem ao olho que vê a imagem. Porém, o exprimido está envolvido na expressão, assim como a árvore no germe: a essência da substância é menos refletida nos atributos do que constituída pelos atributos que a exprimem; os atributos são menos espelhos que elementos dinâmicos ou genéticos (DELEUZE, 2017, p. 85).

O trecho destacado mostra a terceira aparição da palavra imagem no livro de Deleuze, sendo de fato a primeira aparição do termo com caráter específico de imagem como representação. Pois bem, muito nos inquieta também que esse uso é feito no capítulo dedicado ao estudo do absoluto em Espinosa. Ora, não nos parece que se trata de uma ingenuidade do autor, muito menos, um uso corriqueiro da palavra para alcançar a definição dos atributos como expressões da substância divina. Não bastasse, corrobora com nossa inquietude, o fato de Deleuze retomar a reflexão capítulos à frente com crucial importância ao tratá-la como a primeira parte do método espinozano.

Deleuze diz que o método de Espinosa é composto por duas partes. A primeira parte que muito nos interessa, pois nos ajuda a pensar a questão da imagem, é definido como sendo o objetivo final do pensamento, qual seja, nos fazer conhecer nossa potência de compreender. Na segunda parte, Deleuze identifica o problema do conteúdo verdadeiro tratado por Espinosa à luz da teoria da definição genética e da teoria de uma dedução produtiva. É importante lembrar que em Deus encontramos a potência absolutamente infinita de pensar, e a ideia é essa potência de Deus ao se explicar, porém, determinada, ou seja, é a potência determinada de conhecer ou compreender enquanto forma no atributo pensamento. Portanto, a primeira parte do método é conhecer a forma da potência infinita de pensar de Deus. E que forma é essa? É a nossa potência de conhecer ou compreender. Nesse primeiro aspecto o método se faz reflexivo, pois trata exclusivamente do entendimento puro que é já um modo do pensamento, como vimos antes, é a forma da ideia de Deus no atributo pensamento, sendo que a ideia como potência de conhecer faz-se parte desse entendimento puro. Pois bem, nesse sentido, Deus se explicando na sua potência absoluta de pensar se reflete como ideia, ou seja, se faz forma no pensamento. Aqui nos cabe destacar que o termo reflexão aparece como atividade do entendimento e, por que não, também como fenômeno físico?, de modo que enquanto atividade do

pensamento, a reflexão produz uma forma como ideia, e enquanto fenômeno físico se faz reflexo. A ideia nessa etapa do método que corresponde ao ponto de vista da forma é chamada de ideia reflexiva ou ideia da ideia⁷¹. Como vimos antes, a ideia da ideia é produto da relação entre a potência de existir e a potência de pensar nos seus respectivos seres, formal e objetivo, ambos num mesmo atributo, de modo que a ideia que inicialmente correspondia a um objeto é tomada no seu ser formal como objeto de outra ideia, esta por sua vez no seu ser objetivo.

A passagem que evocamos de Deleuze sobre o estatuto reflexivo dos atributos, mostra quão pertinente é tratarmos da presença da noção de imagem já na relação entre a substância divina e os atributos. Quando Deleuze fala “do espelho que reflete ou espelha uma imagem”⁷², poderia nos dizer com outras palavras que ao se explicar, Deus faz-se fonte produtora de feixes de luz, que por sua vez são capturados por uma placa refletora que são os atributos. Ou seja, na ausência do fenômeno físico da reflexão, os feixes de luz passariam por nós sem que os conhecêssemos enquanto forma. Portanto, é graças ao caráter reflexivo do método que acontece no atributo pensamento que podemos conhecer a potência de Deus, embora como imagem refletida. A reflexão só é possível a partir da potência absoluta divina refletida ou espelhada no pensamento, que capturada toma a forma de potência de conhecer ou compreender. Enquanto fenômeno físico temos uma imagem refletida, e simultaneamente, enquanto atividade do entendimento, temos um conhecimento reflexivo que se opõe ao conhecimento objetivo ou representativo.

O conhecimento reflexivo se distingue do conhecimento objetivo pois este se constitui num aspecto psicológico que trata a verdade da ideia a partir da correspondência entre objeto e ideia, ou seja, o ser formal sendo representado no ser objetivo. Isso quer dizer que a verdade é estabelecida exclusivamente na correspondência dada na representação do objeto pela ideia. Ocorre que a ideia reflexiva é um outro ponto de vista da forma, pois enquanto reflexiva, a ideia no seu ser formal passa a ser objeto de uma outra ideia, ou seja, a ideia tendo independência de existir no pensamento em relação ao objeto dada sua participação na potência de existir, é representada no próprio pensamento por outra ideia a partir da potência de pensar, daí ideia da ideia. É a esse processo reflexivo que Deleuze evoca ao dizer que

⁷¹ Ibid., p. 141.

⁷² Ibid., p. 85.

as ideias são autômatos⁷³, que evidencia, portanto, que a relação representativa de reprodução entre objeto e ideia não é replicada entre as ideias, de modo que se há um conteúdo objetivo naquela relação, nesta entre as ideias, há outro tipo de conteúdo que não é caracterizado como verdadeiro por correspondência, mas sim pela autonomia do pensamento como produtor de conhecimento reflexivo.

Ao pensar a veracidade da ideia reflexiva, encontramos a segunda parte do método, que trata da ideia adequada. Pois bem, o método em geral busca a compreensão da ideia verdadeira e como tomar conhecimento dela, para tal decompõe a ideia verdadeira em ideia reflexiva ou ideia da ideia que remete ao primeiro momento do método, ou seja, à forma da ideia, e ainda, em ideia adequada ou ideia expressiva, que é o segundo momento cuja importância é tratar do conteúdo dessa ideia verdadeira. Em outros termos: “pensando o conteúdo de uma ideia verdadeira que temos, é que refletimos a ideia nessa forma e compreendemos nossa potência de conhecer”⁷⁴.

Com a primeira parte do método alcançamos a forma lógica da ideia, ou ainda, tomamos conhecimento da potência divina da qual participamos, das suas leis, sua natureza e das suas forças que nos possibilitará ter ideias verdadeiras. As leis são as da reflexão ao infinito – no ponto de vista da forma tomar conhecimento da potência determinada de conhecer; a natureza é por necessidade existir e pensar num mesmo atributo, no pensamento – potência de existir e de pensar nos seus seres formal e objetivo; e a força é a reflexão da substância – potência absoluta de pensar de Deus.

No conhecimento objetivo ou representativo, o critério de verdade é dado na correspondência entre o objeto e a ideia, pois a ideia convindo com seu objeto teria ela mais realidade ou perfeição. Nesse sentido, vemos uma clara remissão aos quatro aspectos principais da representação criticada por Deleuze em *Diferença e Repetição*: a identidade na forma do conceito indeterminado, em que há o estabelecimento do mesmo a ser re-encontrado; a analogia na relação entre conceitos determináveis últimos, ou seja, relação dos predicados determinados do objeto; a oposição na relação das determinações no interior do conceito, isto é, comparação seletiva dos predicados; e, a semelhança no objeto determinado do próprio conceito, como sendo a percepção

⁷³ Ibid., p. 142.

⁷⁴ Ibid., p. 143.

de semelhanças enquanto condição de continuidade na identificação do mesmo⁷⁵. Entretanto, essa relação representativa para Espinosa, não ensina sobre o conteúdo de verdade da ideia, pois a questão da conveniência entre a forma e a ideia não se manteria, visto que na representação não há garantia de que uma forma seja verdadeira em relação ao objeto, de modo que a mesma questão pode ser posta para pensar a falsidade da conveniência, pois o questionamento pelas garantias de que uma ideia não representa tal ou qual objeto permanece. O conhecimento representativo é compreendido como a forma da consciência psicológica, que opera por um processo de reconhecimento cujas faculdades do sujeito em concordância tomam o suposto objeto como sendo o mesmo na ideia. A forma lógica da reconhecimento é justamente a designação, de modo que a mecânica representativa – objeto/ideia - é o fundamento operador que indica o verdadeiro, indiferente ao conteúdo. Deleuze, ainda no *Diferença e Repetição*, diz que a designação é privilegiada, remete à indiferença da operação lógica que apresentada como condição é assumida como mais importante que as próprias noções de verdadeiro e falso, tanto porque a designação, na medida em que opera enquanto condição do verdadeiro, opera também como condição do falso⁷⁶.

O que temos no conhecimento reflexivo? Diferente de uma ideia representativa, temos a ideia adequada, cujo estatuto de verdade se dá na relação entre a conveniência interna da ideia e algo que ela exprime. Se a verdade não é mais a conveniência entre objeto e ideia e sim uma conveniência interna da ideia com o que ela exprime, então como saber se uma ideia é verdadeira? O primeiro passo é marcar a especificidade da ideia como aquela que exprime sua própria causa. E aqui é indispensável lembrarmos a importância do termo “expressão” para Deleuze como sendo o que conecta atributo, substância e essência⁷⁷. Desse modo, na ideia expressiva encontramos o pensamento, a potência absoluta de pensar e a potência de conhecer. A ideia adequada (ou ideia expressiva) é a verdadeira matéria da ideia, que por sua vez tem sua verdadeira forma como ideia reflexiva (ou ideia da ideia). Ora, nesse sentido, se a forma é verdadeira porque é da potência absoluta de Deus, não é diferente na ideia adequada, de modo que esta é verdadeira porque encontra em Deus sua causa. Portanto, o que a ideia adequada exprime é justamente sua própria causa, e quando não assim o faz é chamada de ideia inadequada.

⁷⁵ Idem. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Benedicto Lacerda Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 194.

⁷⁶ Ibid., p. 221.

⁷⁷ Idem, 2017, p. 23.

Mas como conhecer o que a ideia exprime? Num primeiro momento é necessário se valer de um processo regressivo que vincula a verdade da ideia com sua causa através de uma ficção. Seguindo a mesma descrição de Deleuze, “definimos o plano pelo movimento da linha”, ou noutro caso, “a esfera pelo movimento de um semicírculo”, de modo que o movimento não está contido no conceito de linha, ele mesmo é fictício”⁷⁸, ou ainda, na natureza não encontramos objeto qualquer que seja produto do movimento de um semicírculo, de modo que a esfera é elaborada a partir da ideia formada de uma ficção, o movimento de um semicírculo⁷⁹. Nesse sentido, a regressão remete à determinação da causa por uma ficção que faz com que as propriedades da coisa sejam tais na medida em que a causa também seja. Essa ficção da causa é o que Deleuze encontra em Espinosa como razão suficiente: “partindo do efeito, determinamos a causa mesmo que seja por ‘ficção’, como razão suficiente de todas as propriedades que concebemos possuídas por ele”⁸⁰. Retomando o caso da esfera, sua razão suficiente, e portanto, sua causa fictícia, é o movimento.

A remissão da razão suficiente como sendo ficção, nos faz retomar o curso de Deleuze sobre Espinosa de 17 de fevereiro de 1981, em que trata do cálculo infinitesimal a partir da relação diferencial como uma prefiguração do próprio cálculo⁸¹. Pois bem, a inferência da relação diferencial com a razão suficiente como causa fictícia, se mostra pertinente na medida em que a causa exprimida pela ideia adequada parte do efeito para a determinação da causa, o que é distinto de partir do efeito para certas propriedades da causa. Ao determinar a causa, determinam-se aí as propriedades, de modo que sem essa causa, suprime-se também as propriedades. No caso da esfera a partir do movimento do semicírculo, sem o movimento, suprime-se o semicírculo. Pois bem, na ideia adequada partimos então de um efeito por meio de uma ficção para determinar a própria causa. Que ficção é essa se não o objeto levado ao infinito?

Na relação diferencial, desenvolve Deleuze no curso, encontra-se o que se chama de relação pura que é a relação separada dos termos. Tomemos a variável y e a variável x . Essa variável será levada à menor quantidade dada em y , ou seja, a uma quantidade infinitamente pequena que será designada por dy . Em relação a y temos em dy uma quantidade suprimida igual a zero, logo, $dy=0$. O raciocínio para dx segue o

⁷⁸ Ibid., p. 147.

⁷⁹ Ibid., p. 150.

⁸⁰ Ibid., p. 146.

⁸¹ Idem, 2009, p. 183.

mesmo de dy levado à quantidade infinitamente pequena em relação a x , ao limite de se apagar, portanto, temos também um $dx=0$. Observemos que zero não é remetido a y , pois, dy não é nada em relação a y , de modo que dy sendo zero não anula y . Ao contrário, poder-se-ia acreditar que dy sobre dx se anulariam, dado que são zero. Entretanto a relação de entre ambos, dy e dx , permanecerá embora os termos se anulem. É nesse sentido que Deleuze diz da relação diferencial como a “subsistência da relação quando os termos se desvanecem”⁸².

Na medida em que a relação é o que insiste, é o que permanece, é o que sobrevive da relação de dy e dx , temos não mais x , y , nem dy , nem tampouco dx , temos, z , que por sua vez trata do anulamento de dy e dx levados ao infinitamente pequeno. Nesse sentido, z é o produto do entendimento que leva os termos ao limite e que por sua vez possibilita a determinação da causa. No exemplo da esfera, z é o movimento que como razão suficiente não é encontrado na natureza ou na finitude, mas é justamente a partir de z que a esfera é conhecida. A relação diferencial traz o infinito como conceito chave para compreender a razão suficiente evocada por Deleuze quando da segunda parte do método espinosano. E isso se dá porque segundo ele, a fórmula do infinito “marca um ponto de equilíbrio do pensamento do século XVII, entre o infinito e o finito, por uma nova teoria das relações”⁸³, pois ao se falar de Deus nesse século, se falava da implicação de três conceitos: relação, infinito e limite. Ora, essa compreensão retoma diretamente a própria definição de expressão como sendo a conexão entre Deus, atributos e essência. Nesse sentido, z como diferencial da relação, só é alcançado nos limites do finito, isto é, tomados x e y como objeto (nos termos, nos efeitos), passa-se por uma ficção que exaure o objeto ao levá-lo às suas menores quantidades infinitamente. Este infinitamente só é alcançado no limite do finito, e mais, trata-se de um alcance buscado pelo entendimento a partir de um desvio ficcional nas variantes dx e dy . Se buscarmos na finitude dx e dy , não os encontraremos.

Se na ideia representativa o que garante seu estatuto de verdade é a correspondência entre objeto e ideia, na ideia adequada é a expressão do infinito como causa. Ora, o que pareceria, inicialmente estranho tendo na ficção um meio para o estatuto de verdade, é justamente um destaque da filosofia de Espinosa na medida em que parte do finito para o infinito da substância divina. Portanto, a razão suficiente “é o

⁸² Ibid., p. 184.

⁸³ Ibid., p. 185.

limite até o qual tende a relação, é a razão de conhecer a relação como independente de seus termos, o infinitamente pequeno, é a razão de ser da relação”⁸⁴. Eis, portanto a teoria da definição genética que estabelece a partir da razão suficiente a causa da ideia.

O processo regressivo nos leva do finito ao infinito, do objeto a Deus, “não partimos, portanto da ideia de Deus, mas a ela chegamos muito depressa”⁸⁵. Ao chegarmos à ideia de Deus o que se segue não é a conclusão do método, pois é necessário ir além da ficção, deixar os seres da razão em prol da realidade, dessa necessidade segue-se exatamente a produção de ideias a partir de um processo progressivo, daí que o método se fecha na teoria de uma dedução produtiva.

Quando chegamos à ideia de Deus num processo regressivo, alcançamos a própria verdade das nossas ideias, pois uma ideia é adequada ao exprimir sua causa, esta por sua vez que encontra sua razão justamente na infinitude divina. Portanto, sendo Deus a causa de toda a finitude, as ideias deixam de corresponder unicamente a seres da razão na medida em que são adequadas através de ficção, e passam a corresponderem umas às outras como causas de si. Esse desdobramento só é possível após o processo regressivo que nos possibilitou conhecer a expressão da ideia, cuja causa é encontrada na ideia de Deus. Sendo Deus a causa que produz tudo, segue-se que as ideias adequadas acompanham a mesma ordenação da ideia de Deus, de modo que as ideias não representam um sequenciamento das coisas, mas sim se encadeiam na medida em que se produzem, e se produzem pois representam alguma coisa que exprime suas causas; exprimindo-se, exprimem a essência de Deus que determina essa causa. A essência de Deus que se faz no pensamento, como visto anteriormente, é a potência absolutamente infinita de pensar.

Na teoria da dedução produtiva, parte-se da teoria da definição genética para estabelecer a veracidade das ideias no processo de produção de si mesmas como partes do entendimento infinito. Isso é de fundamental importância, pois une a forma verdadeira da ideia com o conteúdo verdadeiro dela, isto é, a potência finita de conhecer encontra a produção de ideias fundada em suas próprias causas, ou seja, não há mais ficção, há uma síntese cuja causa se encontra ao mesmo tempo em que se produz. É a potência de conhecer se refletindo que produz as ideias tal qual a

⁸⁴ Ibid., p. 186.

⁸⁵ Idem, 2017, p. 149.

essência absoluta divina, portanto é nessa dinâmica que as ideias reproduzem verdadeiramente a realidade, porque exprimem o absoluto.

Vimos, portanto, que o método de Espinosa tem como questão central a busca pela ideia verdadeira e como tê-la, sendo que no percurso metodológico que de fato é já a própria filosofia expressionista, faz-se indispensável a relação entre finito e infinito, seja quando da tomada de conhecimento da potência de conhecer, seja quando da produção das ideias como possuidoras de suas próprias causas. Pois bem, a questão parece-nos saltar para a relação do absoluto com os modos, e nesse salto, agora não se coloca mais o método constituído por um objetivo final e pelo estabelecimento do conteúdo verdadeiro, mas sim a pergunta de como nos é possível ter ideias adequadas no contexto humano dado nos dois atributos: corpo e pensamento.

O finito se dá a partir das noções comuns que são os atributos, como vimos antes, sendo que os modos são modificações no infinito, mas apenas sob condição dos atributos que são desde sempre expressões da substância divina. Diz-nos Deleuze:

A substância é como que a identidade ontológica absoluta de todas as qualidades, a potência absolutamente infinita, potência de existir sob todas as formas e de pensar todas as formas; os atributos são as formas ou qualidades infinitas e, como tais, indivisíveis. O finito não é, portanto, nem substancial nem qualitativo. Mas também não é aparência: ele é modal, isto é, quantitativo. Cada qualidade substancial tem uma quantidade modal-intensiva, ela mesma infinita, que se divide atualmente numa infinidade de modos intrínsecos. Esses modos intrínsecos, contidos todos juntos no atributo, são as partes intensivas do próprio atributo. E com isso, eles são as partes da potência de Deus, sob o atributo que os contém. Já foi nesse sentido que vimos que os modos de um atributo divino participavam necessariamente da potência de Deus: sua própria essência é uma parte da potência de Deus, isto é, um grau de potência ou parte intensiva (DELEUZE, 2017, p. 219).

O trecho acima retirado do capítulo doze do livro de Deleuze que trata justamente da passagem do infinito para o finito, mostra de modo professoral que o finito não é expressão de Deus, e que por tal sua distinção em relação a Deus se dá por quantidade e por não qualidade. Embora o finito não seja expressão divina, está envolvido na substância porque são expressivos na medida em que suas essências encontram-se nos atributos, estes sim qualidades divinas. Ora, isso quer dizer que o que distingue os modos é a quantidade de potência que os constitui, pois as essências dos modos tratam justamente da quantidade de potência divina que lhes são próprias, ou seja, através de cada atributo o modo finito corresponde a uma quantidade de potência divina. Essa é a dinâmica que define a individuação do finito em Espinosa.

Espinosa na *Ética* IV, proposição 4, na demonstração⁸⁶, diz que a potência do ser humano é uma parte da essência de Deus. E é parte enquanto a própria essência ou potência de Deus se explica na essência do humano, na sua potência. Então é nesse sentido que a potência humana, como modo finito, é medida por uma quantidade de potência do próprio absoluto que é deus. Essa quantidade diz respeito à própria particularidade da essência do ser humano, do corpo. O que isso quer dizer? Quer dizer que a essência de um corpo é a quantidade de potência do próprio deus. Deus tem a potência absolutamente infinita e o corpo tem uma quantidade dessa potência. Então é isso que marca o modo finito.

Deleuze no capítulo *Que pode um corpo?*⁸⁷ coloca a pergunta para pensar a estrutura e a composição de um corpo, como esse corpo se dá. O corpo como modo finito não é causa de si mesmo, diferente de Deus que é causa necessária de si que não precisa de outra substância para produzi-lo. O corpo não, o corpo é criado a partir de outros corpos, a partir do contato com outros corpos, e é desses encontros que o corpo é marcado. As marcas são o que Espinosa chama de afecções que um corpo recebe de um outro corpo, sendo essas a causa de um corpo. Na medida em que o corpo é marcado por algo externo, nomeia-se essas marcas de paixões, portanto afecções passivas, sendo elas que constituem um corpo desde criança.

A afecção passiva é nomeada por Espinosa de imagem corporal, e essa definição encontramos objetivamente na *Ética II*, escólio da proposição 17. “Chamamos de imagem das coisas as afecções do corpo humano cujas ideias nos representam os corpos exteriores como estando presentes”⁸⁸. Isso quer dizer que as afecções indicam um estado presente, o estado atual da constituição do corpo. O que significa isso? Significa que um corpo é afetado por um corpo exterior e fica marcado. Essa marca é a imagem que corpo tem, é a impressão que permanece do momento atual quando do encontro, por isso, imagem corporal. Para além dessa marca tem-se a ideia da afecção. Essa ideia, em Espinosa, é a ideia inadequada, ou a imaginação. Por que ela é inadequada? Vimos que inadequada é quando uma ideia não exprime a sua própria causa, portanto, a ideia de uma afecção é imaginação. É inadequada porque ela não

⁸⁶ ESPINOSA, 2016, p. 273.

⁸⁷ DELEUZE, 2017, p. 239-257.

⁸⁸ ESPINOSA, 2016, p. 111.

exprime a sua própria causa, ela é apenas uma marca de um momento atual. É Essa a primeira definição clara do que é imagem em Espinosa.

A afecção, portanto, é uma marca, como uma impressão ou ainda uma imagem corporal. Essa impressão tem uma ideia, ou seja, nós temos a ideia da impressão que chamados de afetos ou sentimentos. Então os sentimentos são ideias das marcas que nós temos a partir da relação com corpos exteriores. A constituição do corpo se dá dentro de uma duração, isto é, na medida em que um corpo é marcado, essa marca se vincula a outras marcas passadas, estabelecendo, nesse sentido, um processo de duração contínua⁸⁹, daí que os sentimentos são ideias que remetem à conexão do atual com o passado. Disso decorre que temos dois tipos de afecções: um tipo de afecção que remete ao estado atual do corpo e um segundo tipo que remete a mudança desse corpo a partir das afecções anteriores na vinculação com a afecção atual. Todo esse processo se dá com afecções passivas, mas a questão é não encerrar o corpo exclusivamente nas ideias inadequadas, portanto, mostra-se indispensável a inserção das afecções ativas e sentimentos ativos que nos dá ideias adequadas.

As afecções passivas são apresentadas numa potência ou força de padecer, pois são causadas na relação com outras partes exteriores, não sendo, portanto, causas de si mesmas. Diferente de padecer, o corpo possui a potência de agir, que longe de ser passiva é uma força ativa, portanto, afecções ativas que são causas de si. A potência de ação é a própria potência de conhecer na alma, trata da potência do conhecimento reflexivo dada no atributo pensamento, é essa potência agora que é tomada como potência de agir e que remete às afecções ativas. A passagem, portanto, das afecções passivas para as afecções ativas requer necessariamente a ação, o agir na alma.

Se a potência de agir é na alma a própria potência de conhecer ou compreender, nos cabe entender como se dá a passagem da potência de padecer que são as afecções passivas para a potência de agir que é dada nas afecções ativas. Essa passagem acontece porque a afecção ativa sendo a potência de agir própria da alma é quem se mostra constante, enquanto a força de padecer age por limitação daquela. Portanto, não é a potência de agir que se desdobra de uma afecção passiva, a potência de agir é limitada pela potência de padecer. Então há o tempo todo uma

⁸⁹ DELEUZE, 2017, p. 243.

constante de potência no corpo, e essa constância se dá numa relação inversa entre potência de agir e potência de padecer, pois na medida em que um corpo tem mais afecções passivas, a própria potência de agir é diminuída, sendo que de outro maneira, a potência de padecer ao ser diminuída evidencia mais afecções ativas.

A essa altera compreendemos já que o corpo está imerso numa duração contínua de afetos, sendo que inicialmente esses afetos são passivos, mas que embora a passividade seja inicial, não é ela quem marca a potência constante de um corpo, muito antes, a força constante de um corpo é justamente a potência de agir, que ao ser limitada por paixões reveste-se em potência de padecer. É essa potência constante que garante a inserção das afecções ativas ainda que numa predominância inicial de afecções passivas. No curso sobre Espinosa de 24 de março de 1981, Deleuze nos diz que o “enquanto” na filosofia quer dizer “na qualidade de”, nesse sentido, enquanto uma ideia de afecção, um sentimento se liga a outro, ou seja, na qualidade de uma ideia, esta age se conectando a outras ideias precedentes também nas suas qualidades ativas. Temos, assim, um sentimento agindo com outro nas suas qualidades ativas, de modo que é indispensável compreender que ao falar de qualidade em ação, estamos falando de expressão da substância, uma vez que é no atributo pensamento que temos as ideias se conectando na produção de suas próprias causas a partir da potência de conhecer ou compreender.

Deleuze fala de duas definições do corpo ao tratar das afecções passivas e das afecções ativas. Essas duas definições dizem respeito ao que chama no livro sobre Espinosa de 1968, de um mecanicismo e uma dinâmica do corpo⁹⁰. No curso de 24 de março de 1981, define-as como cinética e dinâmica⁹¹. Pois bem, a cinética ou a mecânica, diz respeito ao próprio mecanicismo da relação do corpo com outros corpos externos, portanto trata das afecções passivas. Isso quer dizer que o corpo é afetado de muitas maneiras cujas afecções se conectam num regime em que as conexões se fazem e se desfazem a cada nova marca. Esse processo remete a um registro que Deleuze chama de registro cinético, em que as marcas são definidas pela relação de movimento e repouso do corpo para com os corpos externos. Por que movimento e repouso? Porque isso implica nas conexões que o corpo tem. Por exemplo, o corpo é composto de vários conjuntos, pensemos numa cadeia molecular no fígado compostas

⁹⁰ Ibid., p. 47 e p. 253.

⁹¹ Idem, 2009, p. 279.

por conexões. Essa conexão de moléculas ao encontrar um corpo externo, a exemplo de uma bebida alcoólica, é afetada como uma marcação, que poderá compor somando ou diminuindo a conexão inicial de moléculas, isto é, a bebida alcóolica poderá enfraquecer ou diminuir a força do fígado. Quando do fortalecimento ou do enfraquecimento da conexão, Deleuze apresenta a segunda definição do corpo como dinâmica. Na medida em que a paixão incide diretamente nas conexões do corpo, ela pode fortalecer a potência do padecer, ou seja, o corpo sofre uma perda na sua conexão a partir de uma interferência negativa. De outro modo, a paixão poderá fortalecer a conexão, daí a presença da potência de agir, cujo fim é agir para a manutenção do próprio corpo ao conservar as conexões que o fortalecem. A definição dinâmica é, portanto, uma ação qualitativa no pensamento valendo-se da potência de conhecer em prol da conservação do corpo na medida em que trata das ideias das afecções, nesse sentido, ao falar da potência como essência do corpo, o dinamismo não diz exclusivamente do corpo, mas antes de uma variação qualitativa da substância divina. O corpo remete a marcas mecânicas ou cinéticas que são passivas, e a alma trata de ideias dessas marcas que são ativas, numa correspondência reflexiva na medida em que as ideias expressam não uma representação do mecanicismo, mas sim uma apresentação das conexões do corpo, cujo dinamismo evidencia qualitativamente a ação do pensamento ao dizer da força de um corpo ou da essência de um corpo ou da potência de um corpo, portanto, falar em dinamismo de um corpo é falar do corpo como variação da própria substância divina.

No curso sobre Espinosa de 10 de março de 1981⁹², Deleuze faz referência a um exemplo que permite compreender a relação do corpo com o absoluto a partir da essência. Esse exemplo é sintomático e nos permite, sobretudo, iniciar uma discussão da presença da imagem para além da impressão corporal, ou ao menos, abrir, ampliar dentro da própria teoria dos afetos de Espinosa a presença da imagem. Imaginemos um muro branco e com um lápis desenhamos homem e noutra parte do muro outro homem, de modo que teremos então dois homens. Esses homens existem enquanto traços, ou seja, nós temos nesse muro que inicialmente era branco duas figuras. Antes de desenhar, de traçar dois homens no muro, o que se tinha? É possível pensar esses dois homens antes de desenhá-los? A primeira resposta aponta para a impossibilidade dos homens antes do traçado. Os dois homens são percebidos como traçados no muro

⁹² Ibid., p. 225.

branco, sendo que este trata do atributo extensão em Espinosa como uma expressão da substância divina. Vemos, nesse sentido, que na extensão temos corpos traçados tal qual os desenhos no muro branco. O corpo, então, como figura na extensão é um modo do atributo. Os homens desenhados no plano são um modo, uma figura dentro de um plano. A distinção entre os corpos na extensão se dá pela determinação das partes, de modo que uma parte diz respeito ao traçado x e uma outra parte ao traçado y. Dentre os desenhos no muro, dizemos que têm alguns limites em comum, sendo que esse comum diz respeito às relações entre os desenhos, ou seja, aos encontros que desdobram nas afecções entre os corpos. Os corpos são quantitativamente diferentes, se distinguem porque tem quantidades de partes variadas, e ainda sim estabelecem relações cinéticas.

Considerando que a distinção dos corpos se dá apenas depois de serem traçados, um problema se coloca imediatamente na medida em que os corpos distinguindo-se pelas partes impossibilitaria pensar a essência dos corpos já que estes não são a causa daquela, uma vez que as essências tratam não das marcas, mas das potências que se dão como qualidades da substância. Ora, se elas se constituem no atributo, portanto não são constituídas nos corpos, pois as essências são causas de si mesmas e os corpos não são causas de si, eles dependem de outros corpos para serem constituídos; nesse sentido temos os modos existentes compostos de uma parte que diz respeito ao atributo e que são as essências, bem como de outra parte que trata da duração mecânica no contato com os outros corpos. Uma parte cinética e outra dinâmica.

No curso sobre Espinosa de 10 de março de 1981⁹³ Deleuze refaz a pergunta quanto a possibilidade de distinguir as existências dos modos finitos antes de traçá-los no quadro branco, e ainda, se é possível distinguir alguma coisa no muro branco independente das figuras desenhadas. Quanto a primeira pergunta tratamos da resposta anteriormente mostrando que não é possível pois os modos existentes se constituem justamente no encontro corpos, de modo que a distinção é quantitativa, daí a definição mecânica. No entanto, em relação à segunda questão, a resposta é afirmativa. Sim, é possível distinguir alguma coisa no muro branco independente das figuras desenhadas.

⁹³ Ibid., p. 227.

Esse segundo momento abre uma possibilidade para pensar a imagem porque a resposta afirmativa é desenvolvida a partir dos graus do branco do muro. Evoca-se uma gradação interna no branco, esta gradação pensada a partir da luz. É uma gradação em relação à luz, um grau de luz no interior do branco. Não se trata mais de uma figura, a distinção agora não é quantitativa, mas de graus de intensidade da luz. Não é o branco que tem graus embora se encontre nele a gradação, o que há é uma distinção dos graus da luz em relação à distinção das figuras na luz, aquelas que foram desenhadas.

Ao falarmos nessa distinção, encontramos graus no branco e esses graus na verdade remetem à luz, desse modo, estamos falando que o branco reflete quantidades diferentes de luz quando da sua absorção numa reflexão gradativa de diferentes. Ou, por outro lado, estamos falando que a luz encontra o branco e esse encontro se dá numa conexão que produz graus distintos. Lembrando que esse exemplo remete ao muro branco como sendo uma qualidade, o atributo extensão. Ele é a qualidade, então o muro branco é pensado no exemplo como qualidade extensiva da substância e que existe uma quantidade extensiva nesse exemplo que são as figuras traçadas como sendo os corpos. Nesse sentido os corpos são quantidades extensivas. O que é isso? Quantidades compostas de várias partes, por isso ao pormenorizar que um traço diz respeito a determinado desenho e que outro traço remete a outro desenho, revela essa quantidade extensiva que relaciona as conexões entre partes e conjuntos, bem como as maneiras como essas partes se organizam no conjunto e como esse conjunto relacionado a outro corpo também pode ora ou outra ser tomado como parte, nesse sentido ao dizer das quantidades extensivas trata-se de movimento e de repouso. No caso da luz, significa grandeza ou comprimento da onda.

Nesse mesmo exemplo há uma quantidade intensiva que diz respeito à gradação da luz no branco, essa gradação que não é feita de figuras. Não se trata-se de tratar dos homens desenhados como um sendo mais cinza que o outro, ou um mais branco que o outro, não se diz do desenho, nem tampouco da distinção das figuras na luz e o que cada traçado daquele reflete em relação à luz, mas a quantidade intensiva diz da luz no branco sem figuração. Que quantidade intensiva é essa? São as essências dos modos existentes que nos remete à potência de agir, nos remete às ideias adequadas, às afecções ativas que tratamos anteriormente. Essa quantidade intensiva, portanto, encontra correspondência nos corpos, porém como expressão modal de outro atributo que é o pensamento. Se como quantidade extensiva falávamos

de corpo, agora como quantidade intensiva falamos de ideias adequadas a partir da potência de agir que dá condições para a conservação do corpo, para o fortalecimento do corpo. Chamamos essa quantidade intensiva de adequada na medida em que nos remete à sua causa própria que é a manutenção do corpo sustentada na ação de conhecer o ordenamento mesmo da existência nas suas propriedades cinética e dinâmica.

A partir do muro branco e as gradações da luz, Deleuze faz mais uma pergunta no curso sobre Espinosa 10/março de 1981: o que é o piscar de olho do ponto de vista do saber?⁹⁴ Inicialmente essa pergunta aparece como corriqueira, se não solta, mas contextualizada na imagem do muro branco toma uma proporção que merece atenção, na medida em que se vale de um exemplo que traz a qualidade extensiva com atributo extensão, traz a quantidade extensiva a partir do movimento e do repouso, e no caso da luz, da grandeza e do comprimento da luz que remete aos corpos se afetando, às impressões, às marcas, e, traz também a quantidade intensiva como os graus de intensidades, ou seja, a potência como essência do corpo. No contexto do muro branco, a pergunta pelo piscar de olho do ponto de vista do saber, trata-se de uma pergunta que parece remeter diretamente à imagem.

Num primeiro momento ao pensar o modo finito, Espinosa define imagem como impressão de efeitos dos corpos se afetando. A marca de um corpo que afetado por um outro dá visibilidade corporal para a afecção. Tendo esse momento atual passado, o que nos fica é a imagem dessa afecção que como ideia, é a imaginação. Noutros termos, a imagem nos dá um ato que já passou, porém enquanto impressão ou como um efeito pois o que permanece não é a causa da marca mas o impacto desta no corpo. Se essa era a primeira definição e nos parece dar por encerrada a discussão da imagem em Espinosa já que ele mesmo diz objetivamente o que é imagem, perguntamos por que Deleuze insistir nesse exemplo do muro branco e não bastasse, insiste ao fazer a pergunta pelo piscar de olho. Parece-nos que a imagem retorna aqui na direção da análise que fizemos páginas anteriores no texto quando da distinção entre conhecimento reflexivo e conhecimento representativo, que efetivamente se dá na relação da ideia da ideia e da relação da ideia com o objeto.

⁹⁴ Ibidem p. 228.

O piscar de olho do ponto de vista do saber traz a questão do piscar não como impressão e revelação da luz em figuras, nem tampouco como revelação imersa na tradição com seu caráter de criação da causa emanativa que distinguimos anteriormente da causa imanente em Espinosa. O piscar de olhos aqui será tomado menos como impressão e mais como relação que parte do finito para uma extensão qualitativa. Invocamos um exemplo pertinente para mostrar esse outro ponto de vista da imagem. Tratem-se da fotografia analógica que entre o ato de receber a luz e o ato de dar visibilidade para a foto produzida, envolve um processo de composição que nos remete ao cinético e ao dinâmico trazidos por Deleuze. Ao captar a luz no aparelho fotográfico há um encontro das ondas luminosas com haletos de prata num suporte que chamamos de filme, de modo que a luz ao sensibilizar a prata, queima esta última traçando uma figura, entretanto, esse momento da sensibilização não é uma imagem vista pelo olho, trata-se de fato de uma imagem latente, ou seja, uma imagem que é traçada, porém uma imagem que o olho humano não vê. Essa imagem latente é uma imagem que fica entre a captação de raios luminosos e a revelação após o processo químico de tornar visível a imagem latente. Ela existe no suporte que fixa as ondas e pode ser pensada como marca, mas uma marca liame ou marca relacional, na medida em que é luz fixada como traço, mas não é ainda uma imagem visível, ou uma imagem representativa de um ato passado, pois ela ainda não se completou como imagem acabada por não ter sido revelada. Na qualidade de imagem latente permanece ela como segredo do aparelho fotográfico, pois, se encerrada tão somente nessa etapa da sensibilização dos haletos de prata, essa imagem jamais se dará ao olho humano, portanto estará encerrada em si mesma.

Na imagem analógica o piscar o olho é não ter acesso a nenhum encontro com o raio luminoso, é o fechamento completo do diafragma. Mas quando Deleuze diz fechar o olho do ponto de vista do saber, no exemplo do muro branco, é fechar o olho para, também, os graus do branco, que por sua vez dizem respeito aos graus de luz. Então piscar o olho do ponto de vista do saber é não produzir imagem, não produzir uma visão.

Trazer a imagem latente da fotografia analógica é instrutivo porque nos dá condições para pensar a existência de uma imagem que está posta em termos de encontro com a luz, mas que não é vista em termos de traços, e ainda assim é imagem captada. Parece que essa relação que Deleuze traz dos graus do branco como quantidade intensiva, como essência, marca justamente um comum entre os modos

existentes e a substância infinita, cuja noção comum que permite a relação é o atributo pensamento. Se os graus, de branco não são visíveis enquanto traços no muro branco, a imagem latente, ela mesma também não é visível enquanto uma foto revelada, mas está posta, assim como os graus de branco. E tanto num como em outro, os graus do branco e a imagem latente, dizem respeito à luz, ao encontro com a luz.

A luz agora aparece como um elemento importante a ser pensado sobre a imagem, e para tal trazemos um estudo pontual da Marilena Chauí que compõe sua tese de doutorado, *A nervura do real*, que trata do pensamento de Espinosa. Na introdução encontramos um item intitulado *Circular?*, cujo tema desenvolvido traz particularidades quanto a presença da luz no construto teórico do filósofo holandês. Segundo Marilena Chauí, partindo de um dado biográfico, Espinosa enquanto polidor de lentes utilizou-se de discussões da ótica para explicar definições da substância e do atributo⁹⁵, além de discutir com Huygens e outros físicos sobre fenômenos luminosos.

Espinosa na carta 32 escrita para Oldenburg fala do verme vivendo no sangue numa alusão à relação do modo existente como parte no universo⁹⁶. Essa passagem diz respeito à relação das partes com o todo, bem como da parte este se faz também nas partes. O verme pensado no sangue é tomado como parte, mas o sangue tomado em relação a outro conjunto é tido como parte, portanto, evidencia-se como parte e todo se ajustam, como há um ajustamento recíproco nessa relação. Ao retomar o trecho da carta 32, Marilena Chauí insere a presença dos pintores holandeses do séc. XVII, contemporâneos de Espinosa, se valendo primeiramente de uma gravura (ilustração 4)⁹⁷ que apresenta dois homens num ambiente escuro que remete à câmara escura de captação de imagem e em que há passagem de luz adentrando o ambiente escuro onde ambos estão. Os homens analisam uma gravura e o que é visto nela são eles mesmos invertidos. A gravura holandesa e a imagem que Espinosa traz do verme vivendo no sangue mostram a relação entre a parte e o todo em que um não se coloca fora do outro. Sangue e verme se dão complicados, um explicado no outro que por sua vez se implica no outro. O sangue deixa de ser parte e passa a ser um todo, na medida em que o verme é parte do conjunto daquele primeiro. Essa relação é visível em ambos os casos, na imagem do verme no sangue e na gravura holandesa, sendo que nesta os

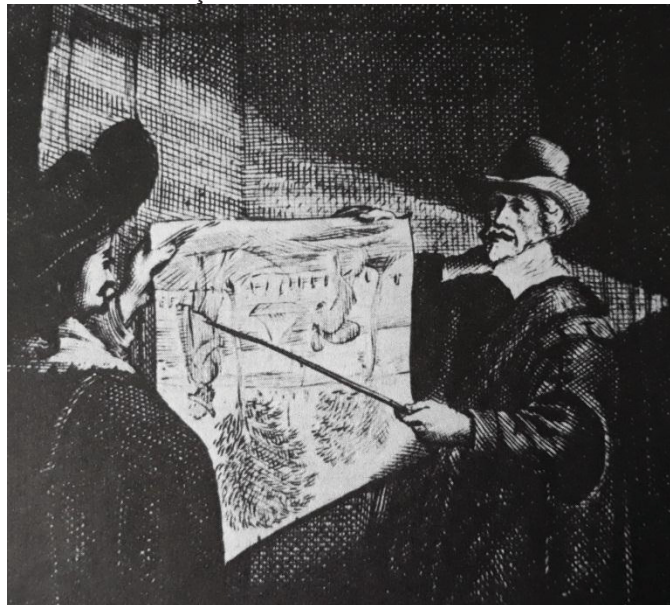
⁹⁵ CHAUÍ, 1999, p. 47.

⁹⁶ Passagem evocada por Chauí, 1999, p. 52 e por Deleuze, 2017, p. 232.

⁹⁷ CHAUÍ, 1999, pag. 53.

homens estão projetados de modo inverso, vendo-os a si mesmos como partes traçadas na gravura ao mesmo tempo em que são o todo na medida em que são o próprio espaço apresentado no interior da imagem.

Ilustração 4: Sobre o trabalho do olho



Fonte: Johan van Beverwyck, em *Schat der Ongesontheyt*, Amsterdam (1664)

O que isso nos diz? Responde-nos Marilena Chauí: o olho do espírito está imerso no universo como a gravura holandesa, a figura menor está contida na maior, ou como na carta de Oldenburg, o vermezinho está no sangue. Essa relação traz a própria discussão da reflexividade, uma parte dentro de outra parte, uma imagem dentro de uma imagem, a ideia dentro da ideia. É essa a relação resgatada da pintura holandesa.

Essa conexão entre parte e todo, ou melhor, essa complicação entre as partes e o todo, nos remete às figurações que Deleuze traz ao tratar do absoluto definindo o pensamento de Espinosa como filosofia expressionista a partir de duas metáforas. A primeira imagem é a do espelho que reflete uma imagem e a segunda a imagem do germe que exprime a árvore inteira. Não seria a mesma relação da pintura holandesa tanto quanto a própria imagem de Espinosa sobre o verme no sangue?⁹⁸.

E o que a evocação da pintura holandesa do séc. XVII traz para a discussão da imagem em Espinosa? Traz se não a definição direta do que é a imagem, ao menos o

⁹⁸ DELEUZE, 2017, p. 85.

ato de ver, embora não pensado como imagem, mas pensado como ponto de vista, como modo existente no universo sendo afetado e participando de um todo. Essa questão traz justamente a complicação da substância, cujos modos estão implicados como produção. Pensar junto com a pintura holandesa, traz nova perspectiva do olho, de ver e figurar os modos existentes como uma potência de ver⁹⁹. Isso quer dizer tomar o modo da potência de ver numa possibilidade de tornar visível a potência infinita do absoluto a partir mesmo dos modos finitos. A própria Marilena Chauí nos ajuda a compreender a importância do ponto de vista do saber a partir da pintura como no caso da xilogravura de Dürer (ilustração 5)¹⁰⁰ em que o artista trabalha de frente para uma mulher, e entre ele e a modelo há uma tela quadriculada, ou seja, o pintor vê o mundo a partir de um ponto de vista privilegiado em relação a cena que ele vê. O olho do pintor se faz exterior ao mundo na medida em que ele se vale da tela para mensurar parte por parte do corpo da mulher que é grava na madeira. A diferença dessa pintura de Dürer com a pintura holandesa do Johan van Beverwyck é que o olho deste está imerso na imagem, enquanto olho daquele é externo, está fora, tem um ponto de vista privilegiado, pois na pintura holandesa, o olho está inserido como parte que se relaciona com o todo.

Ilustração 5: Xilogravura



Fonte: Albrecht Dürer em Unterweysung-der Messung, Nuremberg (1538)

A pintura holandesa evocada pela autora não aparece ao léu, ela aparece enquanto distinta da pintura italiana, sobretudo em Alberti que compreende o trabalho do pintor como um olhar privilegiado de sobrevoos pelo mundo. O pintor não recebe o mundo, os objetos, é ele quem ilumina os objetos, uma vez que o corpo do próprio pintor é tomado como medida para representar as coisas. Outra característica dessa pintura é entender que o raio central emana do olho do pintor, pois é este que

⁹⁹ CHAUI, 1999, p. 54.

¹⁰⁰ Ibid., p. 52.

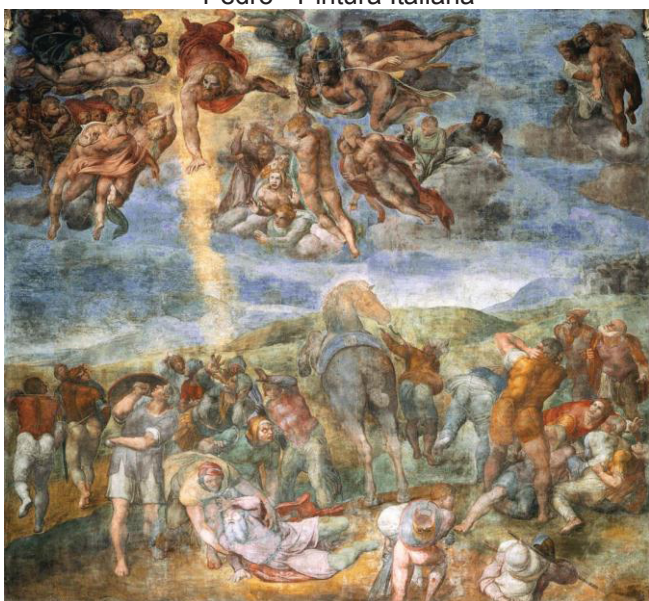
possibilita a visualização do objeto enquanto referência de visão do mundo. Isso quer dizer que a pintura é a partir de um privilégio do homem que vê. É o olho do pintor que vê e o mundo é um quadro na medida em que é pintado pelo artista, ou seja, é o artista quem torna visível o mundo. Trata-se de um olhar externo ao mundo que dá vida a este como quadro (ilustração 6). Seja na compreensão dos raios visuais que entendem a luminosidade como saída do olho em direção aos objetos, ou, na compreensão dos raios luminosos em que os objetos iluminam o olho, a pintura italiana reúne essas concepções e mantém no olho uma espécie de transmutação da luminosidade, ou seja, a luminosidade é traduzida, deixa de remeter à física das coisas para passar ao espírito. O olho que faz essa transmutação de passagem da matéria dos objetos para algo psíquico que remete ao espírito¹⁰¹. A pintura holandesa, por sua vez, herda algumas contribuições da física de Kepler que não mais entende a recepção dos raios de forma retilínea e compreende o olho possuidor de uma lente convexa que compõe os raios de luz.

Em Kepler, a ótica muda a função do cristalino, se antes o olho era o grande criador deliberado e que recebia os raios luminosos de modo retilíneo, em Kepler não, a convergência mostra que os raios não são perpendiculares à retina. Nesse sentido, além de não serem retilíneos, os raios sofrem uma mudança de direção no cristalino que configura uma refração interna. Na medida em que o cristalino altera a direção do raio recebido no olho, eis que o olho passa a ser um dispositivo, uma lente. Desse modo, o que era entendido como natural com base na recepção retilínea do raio no olho, agora passa a ser uma distorção quando do desvio de direção dos raios ao encontrar o olho; o natural então advém como mudança de direção dos raios no olho. E o que corrige essa alteração de direção é justamente a lente como um dispositivo ótico, como um artifício, que opera convergindo os raios. Essa é uma das contribuições da física que os pintores holandeses se valem e inserem na pintura. Portanto, o olho não é mais a medida e o mundo não é apenas um quadro pintado a partir do sobrevoio do olhar privilegiado do pintor italiano. Agora, mesmo que o pintor não queira, não delibere, a pintura é feita no olho do pintor que é um dispositivo que ao convergir os raios produz o foco da imagem. Então o que a pintura holandesa traz? Traz a compreensão de que o olho recebe a luz e é no próprio olho que se tem a convergência dos raios. Assim sendo, o olho não mais sobrevoa, como na pintura

¹⁰¹ Ibid., p. 48.

italiana, mas agora a imagem se forma independente da posição do observador porque o olho é um dispositivo artificial de correção que focaliza e não a medida de referência do mundo. A pintura, portanto, se faz independente do lugar do olho, pois, se é no olho que se tem a lente que concorda os raios, seja a localização do olho um voo, seja de baixo, seja nas laterais, o foco será assegurado na medida em que a composição é no olho, mesmo que o observador, ou seja, o pintor, não esteja presente na cena. Nesse sentido, a luz é trazida como elemento no quadro holandês difundida como reflexão de raios, pois são os raios se propagando no ambiente, por isso, diz a autora, a presença dos espelhos na pintura holandesa (ilustração 7). Essa presença é a demonstração de que a luz se propaga e se reflete independente de quem olha¹⁰², por isso os espelhos, os objetos refletivos no interior do quadro são como olhos que produzem a imagem convergindo raios e focalizando.

Ilustração 6: Afresco na parede – Cruxificação de São Pedro - Pintura Italiana



Fonte: Michelangelo. Capela Paulina. Roma. Vaticano. (1545-1550)

Ilustração 7: Tinta a óleo. A aula de música - Pintura Holandesa



Fonte: Johannes Vermeer. Royal Collection, Great Britain. Londres. (1662-1665)

Marilena Chauí com a pintura holandesa retoma o quadro *Las meninas* do Velásquez (ilustração 8), quadro este que foi analisado por Foucault ao tratar da representação moderna. Entretanto, distinto da análise do filósofo francês, a autora anuncia que a pintura do espanhol apresenta uma complexidade que extrapola a

¹⁰² Ibid., p. 50.

questão da representação na modernidade. Segundo ela, Velásquez insere a contribuição da pintura holandesa ao colocar o espelho dentro do quadro, de modo que o espelho no interior da cena não remete ao que está também dentro do quadro, mas reflete as leis de composição a partir da relação entre as partes e o todo. Nesse sentido, para Marilena, o que a pintura holandesa traz se valendo da física de Kepler e que o Velásquez coloca no quadro é o espelho na qualidade de olho, cuja reflexão não é a do objeto tal qual é visto na cena interna pintada, mas, reflete sim a relação entre as partes e o todo. Nesse caso, trata da existência do fora que aparece dentro do quadro, por sua vez dentro do espelho que é um dispositivo refletor na pintura holandesa. A exploração dos reflexos no quadro de Velásquez possibilita conhecer as leis de composição, isto é, a relação entre as partes e o todo, de modo a “garantir que o mundo existe antes de nós e sem nossa presença e que é por isso que o vemos”¹⁰³. O espelho de Velásquez que aqui é o olho de Kepler dentre os holandeses, nos mostra que o espelho como parte, reflete as próprias conexões de uma totalidade que extrapola o quadro nas suas partes, sendo que essas conexões, embora não se façam representadas diretamente como centrais, são vistas como reflexões explicativas. Em outros termos, a presença do espelho mostra que o quadro é imagem que se deu num processo de convergência de raios, ao passo que como refração no cristalino, a cena pintada é tida menos como representativa do todo e mais como expressiva, pois o elemento trazido pelo espelho explica a própria causa da cena, causa esta que se mostra por um desvio refracionário e não como objeto representado, qual seja, o rei e a rainha como o motivo principal do trabalho do pintor ao retratá-los.

Ilustração 8: Las meninas



Fonte: Diego Velázquez. Museu do Prado. Madrid (1656)

¹⁰³ Ibid., p. 51.

Portanto, a relação entre a pintura holandesa e a experiência do pensamento em Espinosa, se dá na medida em que o olho está no todo como uma parte que percebe esse todo internamente. A cena não é dada como uma representação objetiva, pois uma vez que o olho recebe os raios luminosos e o cristalino muda a direção deles na refração interna, o olho muda a própria posição do instante atual. O que se tem é um reflexo da cena numa mudança de posição, então o que a pintura holandesa herda da física, é o movimento do olho na medida em que este é um dispositivo que ao receber os raios luminosos produz um ponto de vista, sendo que o cristalino como lente, converge os raios em prol do foco pela nitidez da imagem, e não apenas, da atuação do cristalino como lente é que se possibilita a atuação de outras partes óticas humanas para ampliar ou reduzir as distâncias entre o objeto e o olho. Ou seja, o olho da física está na pintura holandesa como espelhos refletores posicionados no interior do quadro em pontos variados. E o que refletem? Menos a cena tal qual interna ao quadro e mais as relações entre as partes e a própria relação dessas partes com o todo. São as leis de composição, as leis de conexão que são refletidas na pintura holandesa com os espelhamentos no interior da cena.

Na física de Kepler, a convergência dos raios luminosos no cristalino como mudança de direção a partir da refração interna, trata a imagem como ponto de vista no próprio olho, ou seja, o mundo é visto no olho dentro do próprio mundo, porém por posições distintas. É essa lei de composição na produção da imagem no cristalino que é levada para dentro do quadro da pintura holandesa e que em Espinosa temos o verme dentro do sangue, interno ao sangue, nesse sentido as partes que são os modos existentes, como posições na substância, internas à própria substância, porém com mudanças de posição. São posições distintas na substância, ou, modificações da substância implicadas nela mesma. Essa é a relação importante colocada entre a física moderna com Kepler, a pintura holandesa do séc. XVII, e a experiência do pensamento em Espinosa¹⁰⁴.

O que temos em Espinosa ao falar do modo existente? Temos o percurso de ir da imagem do corpo para a ideia da essência singular, essa é a experiência de

¹⁰⁴ Um dado biográfico que por sinal nos habilita sobremaneira a não desconsiderar o contexto cultural contemporâneo entre o filósofo, o físico e os pintores dos Países Baixos do século XVII, trata do nascimento de uma geração que embora com suas particularidades, estiveram por certo imersos em debates comuns da época. Por isso nos salta curioso Rembrant nascido em 1606, Huygens em 1629, e, Espinosa e Vermeer nascidos em 1632, cujo período social era marcado pela presença dos debates da ciência em torno da ótica e das lentes.

pensamento que temos em Espinosa¹⁰⁵. Em Vermeer os espelhos nos dão a relação de um corpo com outro, uma cena que dá visibilidade para as conexões, sendo que é a partir do espelhamento como convergência de partes que temos os traçados no plano. É da relação espelhada entre as partes que se acessa a pintura do todo como conexões. Em Espinosa o trajeto das partes conectadas leva ao conjunto, e esse conjunto também se faz parte ao se conectar a outro conjunto. São como reflexos que refletindo fazem-se partes como posições e fazem-se todo como plano complicado de posições. Nesse sentido, é de parte a parte que conseguimos ter acesso às essências e as essências são não enquanto a representação do objeto na ideia, mas na medida em que a ideia adequada exprime sua própria causa. Que causa é essa? São as conexões, que tem na ideia adequada a potência de conhecer exprimindo o sequenciamento causal das ideias, ou, a ordenação das coisas que por sua vez é a mesma ordenação das ideias. Então um quadro de Vermeer nos dá através dos espelhamentos o olho de Kepler como ponto de vista. A refração interna propicia um reflexo modificado que não remete a uma representação objeto-ideia mas o reflexo na condição da convergência dos raios luminosos que se conectando torna possível a visão. Isso retoma inclusive o que vimos anteriormente e que Deleuze chamou de desvio da ficção¹⁰⁶ passando pelo cálculo infinitesimal como sendo a razão suficiente. Portanto, o espelhamento da pintura holandesa, especialmente em Vermeer, mostra a presença das composições na cena (ilustração 9), tornando-as vistas enquanto atividade produtora da própria potência de agir no atributo pensamento que remete à ideia adequada como expressão.

¹⁰⁵ CHAUI, 1999, p. 56.

¹⁰⁶ DELEUZE, 2017, p. 146.

Ilustração 9: A carta de amor



Fonte: Johannes Vermeer. Rijksmuseum. Amsterdam. (1669-1679)

Em *A carta de amor* de Vermeer temos uma pintura que espacialmente nos remete a um quarto escuro cuja cena principal é vista através de uma porta aberta. Pois bem, parece-nos que a remissão à técnica de projeção da câmara escura é bastante pertinente para nos auxiliar a compreender o uso do espelhamento pelo pintor. A câmara escura trata-se de um ambiente fechado cuja entrada de luz se dá por um orifício, uma fonte pontual de iluminação vinda de fora, de modo que os raios luminosos ao atravessarem projetam no interior do ambiente uma imagem invertida da cena externa. Ora, se tomamos a porta no quadro como o orifício de entrada da luz, observamos que o ambiente das mulheres é iluminado como um processo de convergência dos raios que dá visibilidade para os elementos da cena. Tanto o é que é possível enxergarmos o brilho do brinco de pérola na orelha da mulher sentada, bem como a sombra nos quadros atrás das mulheres. Nesse sentido, o mecanismo de captação da imagem na câmara escura resultaria numa imagem invertida, no caso de Vermeer, o resultado é menos a representação da imagem externa invertida no quadro e mais a inserção do olho do pintor como lente de convergência dos elementos constituintes da cena para dar visibilidade à totalidade da pintura. Em outros termos o brilho na pérola do brinco reflete não apenas a luz que entra pela porta, mas

conectando esse brilho com a claridade da pele das personagens e a sombra dos tecidos, o que aparentemente não está posto se faz visível, no caso um foco de luz do lado esquerdo atrás da parede do primeiro plano, que possivelmente remete a uma janela (elemento presente em vários trabalhos do pintor). Nesse sentido, o espelhamento da pérola converge os raios da janela off com os raios que adentram pela porta. Eis o olho como lente de convergência. Consideremos ainda outro elemento da pintura que mostra um movimento de saída do ambiente no sentido de passar pela porta, portanto, o olho tomado como lente pouco reflete o primeiro plano que é mais escuro, nesse sentido, a convergência se dá em prol das relações entre as mulheres, e também com o chão quadriculado, com as pérolas do brinco e do colar, e não bastasse, um ponto quase imperceptível na base escura da vassoura apoiada na parede. Portanto, o que temos é um jogo de espelhamento que dá forma à cena precisamente a partir da luz, tendo no olho a refração dos raios de modo a alterar a velocidade e direção inicial deles. O resultado dessa mudança é, inevitavelmente, velocidades diferentes para raios que inicialmente não eram perpendiculares, por isso a reflexão diferente para as cores. Eis o amarelo ou o azul nas roupas das personagens. Eis uma parte das tantas partes do traçado. O quadro de Vermeer trata da evidência de um mecanismo de encontro dos elementos, uma cinética de encontros de partes que refletindo explora posições distintas no todo da tela, de modo que o olho é o dispositivo, ou a lente, que operando por convergência traça a cena no plano.

Enquanto Vermeer traz o espelhamento que dá visibilidade para as relações entre os elementos na cena, Rembrandt é tomado como o pintor que traz a luz como drama dos corpos. Neste, a luz é mostrada como o próprio quadro, o todo se movendo e a partir desse movimento é que o todo tem acesso e consegue produzir o que há na tela. Essa força da dramaticidade de Rembrandt só é dada a partir da luz, diferente de Vermeer, onde a luz é tratada como dissolução, como o clarear a cena, e por isso se vê as relações, daí tantos espelhamentos que fazem da luz uma visibilidade. Em Rembrandt a luz é tratada ela mesma como uma personagem¹⁰⁷, porque o que há dentro do quadro só é possível com o uso da luz, enunciando o modo como a cena é iluminada, por isso os contornos, o volume e a própria profundidade do quadro. É a luz quem possibilita o quadro e esta não se dá por espelhamento, mas como sombra, como uma interioridade, uma luz que se propaga do interior do quadro (ilustração 10).

¹⁰⁷ CHAUÍ, 1999, p. 54.

Ilustração 10: Ronda noturna



Fonte: Rembrandt. Rijksmuseum. Amsterdã (1642)

Se em Vermeer tinha-se acesso ao que Deleuze chama de definição mecânica que são os corpos se encontrando ou as partes se conectando, com Rembrandt torna-se visível os afetos ativos, a partir de uma interioridade da própria substância. Trata da busca do corpo pelo afeto ativo. Essa luz de Rembrandt não é como da tradição medieval em que luz é *lux* como sendo Deus da criação¹⁰⁸, e *lumen* como um acidente da luz sendo refletida. Em Espinosa a luz é como uma fonte infinita, onde a causa é em si mesma, para si mesma. É em si e para si, pois essa concepção de luz é também herdada de Kepler como uma concepção em que a luz é um fluxo energético e material, vivo, espacial. É essa concepção de luz que possibilita uma aproximação da dramaticidade de Rembrandt, da luz dos quadros deste com a potência infinita de pensar de Deus.

Vermeer nos dá com os espelhamentos a conexão das partes que nos possibilita ver o encontro dos corpos e estes se marcando no todo. A conexão que se dá nos corpos remete à posição dos espelhos como posição do olho acessando as relações. Em Vermeer, portanto, a imaginação é uma faculdade positiva porque é a partir da imagem, da visão dos corpos e do conhecimento da conexão das partes que se compreende a dramaticidade das ideias. Trata da mecânica das partes se dando na cena como um movimento que não encerra o próprio todo, daí que se vê um tipo de chamamento por outro movimento, o da dramaticidade das ideias. Essa dramaticidade

¹⁰⁸ Ibid., p. 56.

é o dinâmico de Deleuze¹⁰⁹. Que dinâmico é esse do modo finito? É a ideia correspondendo ao ordenamento das coisas, mas não como representação ideia-objeto e sim a ideia como adequada, ideia expressiva, exprimindo sua própria causa. Sua própria causa é a luz, a energia da luz como potência infinita de compreender de Deus. Trata da ideia se expressando como causa de si mesma, tomando conhecimento da sua própria causa imersa num ordenamento conectado de produção complicada da substância, assim como implicada nesta.

Para compreender a importância da luz em Espinosa, sobretudo a luz como força interna de reflexão nos faz buscar na física, contemporânea a Espinosa, algumas interlocuções. Se Kepler trouxe o olho como um dispositivo e o entendimento da luz não mais como raios retilíneos, Espinosa encontrou um pouco mais na física de Huygens. Este último traz duas contribuições: a inadmissibilidade da luz como sendo corpuscular o que implica que não é transmitida como partícula, portanto compreendida como uma energia contínua e indivisível¹¹⁰. Nesse sentido, a luz não é matéria transportada mas trata sim de uma impressão de movimento¹¹¹. Isso quer dizer que os raios de luz se atravessam sem se interromperem, porque do contrário, sendo matéria se chocariam, no entanto os raios irradiam-se sem se dividirem e sem perda entre si. A segunda contribuição trata da distinção quando da direção dos raios luminosos que propagando-se como ondas não se encerram na refração e na reflexão, já que Huygens traz o fenômeno da difração. Neste a luz irradia e ao encontrar um obstáculo se distribui como difração, isto é, diante do obstáculo uma parte é refletida e outra parte do raio atravessa o meio, porém esse atravessamento se dá como contorno, de modo que contornando, a onda se refaz num alargamento de comprimento, aumentando ou diminuindo sua intensidade. Ainda sobre a direção dos raios, é em Huygens que a

¹⁰⁹ DELEUZE, 2017, p. 47 e p. 253.

¹¹⁰ Segue Huygens: “Sabemos que, por meio do ar, que é um corpo invisível e impalpável o som se propaga em toda a volta do lugar onde foi produzido, por um movimento que passa sucessivamente de uma parte do ar a outra. A propagação desse movimento se faz com igual velocidade para todos os lados e devem se formar como superfícies esféricas que crescem sempre e que chegam a atingir nossas orelhas. Ora, não há dúvida de que a luz também não venha do corpo luminoso até nós por algum movimento impresso à matéria que está entre os dois - pois já vimos que isso não pode ocorrer pelo transporte de um corpo que passe de um até o outro. Se a luz gasta tempo para essa passagem - o que vamos examinar agora - seguir-se-á que esse movimento impresso à matéria é sucessivo e que, conseqüentemente, ele se espalha, assim como o som, por superfícies e por ondas esféricas. Eu as chamo "ondas" por semelhança àquelas que vemos formarem-se na água quando aí se joga uma pedra e que representam uma propagação sucessiva circular”. HUYGENS. *Tratado sobre a luz, Cadernos de História e Filosofia das Ciências*. Suplemento nº 4, 1986. p.12-13. Disponível em: <https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/cadernos/issue/view/229>. Acessado: 15 de nov 2018.

¹¹¹ CHAUI, 1999,, p. 60.

física encontra o entendimento da reflexão interna, que na incidência de determinado ângulo do raio tem-se o fenômeno da reflexão interna. Nesta reflexão o raio não ultrapassa o meio, mas sim retorna iluminando a própria fonte irradiadora¹¹². Portanto, quando da propagação da luz no meio, temos a luz contornando obstáculos, temos a luz atravessando o meio mudando de direção com alteração de velocidade e temperatura, e temos ainda a luz retornando, como espelhamento que ao encontrar o meio retorna se refletindo.

A relação dessas contribuições da física em Espinosa remete à substância absolutamente infinita como fonte luminosa que irradia continuamente num processo de produção do finito. Irradiando-se, os raios da fonte luminosa se atravessam, porém sem se anularem, sem se dividirem. Ou seja, a substância absolutamente infinita se irradia nos seus atributos e cada um no seu gênero, se irradia infinitamente. Irradiando, têm-se os modos existentes enquanto primeira contribuição ao possibilitar a visibilidade dos modos como ondas que por todos os lados se cruzam sem se desfazerem, sem se impedirem, nos termos da autora: “Produzem seu efeito uma através da outra sem nenhum impedimento, sem que se destruam, nem que se interrompam umas às outras quando se cruzam”¹¹³.

Outra contribuição de Huygens trata da maneira com que os raios luminosos irradiam-se e, assim sendo, valendo-nos na difração e da reflexão interna, aproximamo-nos da própria distinção entre ideias adequadas e ideias inadequadas. Nesse caso, a difração é marcada pelo contorno da onda quando do encontro com um obstáculo, de modo que ao contornar ela se repropaga noutro comprimento e até noutra intensidade, ou seja, a difração remete a uma mudança de ondulamento do raio luminoso. O fenômeno da difração em Huygens nos faz retomar a própria distinção de ideia inadequada, na medida em que a mudança de ondulamento remete a uma impressão que desconhecendo sua causa, se replica como uma outra onda de características impróprias quando dos raios iniciais da luz. A difração tomada aqui enquanto ideia adequada mostra o finito se ondulando a partir dos efeitos e, portanto exprimindo-se menos como produtores de suas causas. De outro modo, encontramos na reflexão interna a ideia adequada, pois em se tratando de uma propagação de raios,

¹¹² Ao tratarmos da imagem em Bergson o fenômeno da reflexão é trazido como contribuição da física para compreensão das relações estabelecidas pelo filósofo em *Matéria e Memória*.

¹¹³ CHAUÍ, 1999, p. 60.

estes retornam à fonte, justamente a reencontrando. Enquanto reflexão interna ou total, os raios se propagam no meio fazendo um percurso e ao encontrar um corpo, incide na direção mesma da fonte de luz. Ora, eis a substância como reflexão se explicando, que assim se fazendo produz seus atributos que se distribuem nos modos existentes, de maneira que é no percurso de retomada ou de retorno afirmando suas potências de conhecer e de agir que se fazem posições mesmas da substância. Noutras palavras, como percurso da reflexão total de raios é que as ideias adequadas produzem suas causas na medida em que tomam conhecimento da fonte luminosa, ou, da substância absolutamente infinita.

A partir da reflexão interna é possível compreender porque a substância divina pode ser conhecida pelos modos finitos, pois ao se refletir, se explica, se irradia, porém iluminando a si mesmo. A substância, explicando a si mesma, produz modos que por sua vez podem se reconectar a ela na medida em que estão implicados nessa substância divina, ou seja, o raio parte da substância, se reflete e volta a ela mesma. O raio se explica, o raio se propaga e retorna. Desse modo a luz aparece como força interna necessária, pois enquanto energia contínua e indivisível se propaga e ao se propagar nos remete à substância divina que da necessidade de se explicar se faz reflexão produtora no pensamento e na extensão. Eis o duplo sentido do termo reflexão: como operação do entendimento e como movimento de corpos. A luz se propagando, refletida ou difratada, revela um alastramento produtivo de imagens na medida em que atravessa meios e encontra corpos, assim como Deus que ao se explicar nos atributos se faz gêneros expressivos e que por sua vez se determinam como posições variantes da própria substância. Diz-nos Marilena numa passagem que evidencia um Espinosa físico de pensamento expressionista:

Demonstra Espinosa, que a substância absolutamente infinita, constituída por infinitos atributos infinitos em seu gênero, irradia-se ao infinito infinitamente, propagando-se contínua, sem divisão e sem perda, e exatamente por isso pode-se demonstrar que “no mesmo sentido” em que é causa de si também é causa eficiente de todas as coisas ou de infinitos modos produzidos de infinitas maneiras (CHAUÍ, 1999, p. 60).

Buscar na Marilena Chauí as contribuições da luz em Huygens, do olho em Kepler, da distinção entre pintura holandesa e pintura italiana, é importante para corroborar com o problema da imagem em Espinosa a partir de Deleuze, considerando, especialmente, a frase deste de que a imagem do pensamento é um plano de

imanência e não um conceito¹¹⁴. Nesse sentido, percorremos o trajeto do próprio Deleuze leitor de Espinosa para tomar ciência do lugar da substância, das expressões da substância como atributos e destes como modos existentes na filosofia expressionista do holandês. Não bastasse, quando da relação entre o modo existente e a substância, impôs-se nos o questionamento da comentadora ao recolocar um dado biográfico como elemento revelador que problematiza o lugar da imagem no pensamento de Espinosa, pois sendo este polidor de lentes e imerso num cenário de debates científicos e filosóficos da ciência ótica, onde estariam as lentes do pensamento espinosano?¹¹⁵.

Nesse sentido, ainda que tenhamos no filósofo uma definição direta do que é imagem, desdobrar essa definição nos possibilitou ampliar a imagem para além de impressão do corpo, na medida em que recorremos à análise das condições de produção da imagem. Por isso, pareceu-nos sintomático que a reflexão aparece recorrentemente na leitura deleuzeana de Espinosa enquanto uma operação de espelhamento, como destacamos anteriormente. Ora, o que se impõe, portanto, não é fazer dar à imagem um lugar que não lhe cabe no expressionismo de Espinosa, mas é apontarmos para um entendimento alargado de imagem quando esta é pensada a partir da sua própria constituição, daí a presença da ótica e dos debates físicos. Espinosa ao não condenar a imaginação desde sempre como inapropriada, mas sim ressaltá-la como uma faculdade de primeiro conhecimento, abre condições para entendermos que é do mundo das coisas e das impressões destas que partimos para a grande experiência do pensamento reflexivo, justamente porque é no espelhamento entre substância divina e modos que estes últimos encontram sua causa nobre de existência, imbricada como alma e como corpo.

Tomemos o exemplo da fotografia analógica onde temos a imagem latente como uma primeira imagem gravada nos haletos de prata, porém não revelada, ou seja, não visível. Tomemos ainda a imagem média citada por Deleuze a propósito do cinema como resultante do movimento de 24 fotogramas por segundo. Ambas, imagem latente e imagem média se mostram menos como marca e mais como impressão de movimentos, mecânico e dinâmico, no primeiro caso dizemos mecânico dado o próprio sequenciamento operante da sensibilização dos haletos de prata com a entrada de

¹¹⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52.

¹¹⁵ CHAUI, 1999, p. 58.

raios luminosos no diafragma, e ainda, no sequenciamento de 24 fotogramas por segundo que produz uma imagem; no segundo caso dizemos dinâmico pois sem sequenciar as 24 imagens não há imagem média e sem imagem latente não há imagem fotográfica. Ora, imagem média e imagem latente, enquanto marcas extensivas se fazem condicionadas aos corpos, mas enquanto visíveis se fazem como marcas intensivas, portanto condicionadas a um tipo de visão do entendimento.

É esse o ampliar do trato da imagem partindo dos modos existentes para a compreensão da essência singular como experiência do pensamento. Reduzir a imagem a uma acepção negativa inapropriada ao pensamento é desconsiderar a relação entre corpo e alma. Não se diz aqui que a imagem não se dá como representação entre ideia e objeto, mas sim que podemos ampliar tal compreensão na medida em que Deleuze diz que “o espelho parece absorver tanto o ser que nele se reflete quanto o ser que olha a imagem” e, “o germe ou o ramo parece absorver tanto a árvore da qual ele provém, quanto a árvore que provém dele”¹¹⁶, pois a imagem tomada como dispositivo conecta corpo e alma, extensão e pensamento. Conectar não diz respeito a um como causa do outro, mas diz sim da imagem como artefato que conecta finito ao infinito quando considerada a partir de suas condições de produção ótica. Em outros termos, é a imagem como desdobramento da luz, ou como placa que recebe a luz, ou seja, que reflete ou que difrata a luz enquanto energia contínua e indivisível.

¹¹⁶ DELEUZE, 2017, p. 361.

A imagem e a lente de Nietzsche

Em dois momentos da primeira parte de *Nietzsche e a Filosofia*¹¹⁷, vê-se o esforço de Deleuze para demarcar uma estratégia prima e sintomática dos aliados da filosofia da diferença, ou no contexto conceitual do livro, os filósofos trágicos. A pedra-de-toque expressa essa jogada, sobretudo pelo seu caráter de reversão do platonismo e localizada em Heráclito e em Nietzsche, revela matizes que se encontram em favor da batalha deleuzeana com a filosofia da representação.

Heráclito nega a dualidade dos mundos e faz do devir uma afirmação do mundo. Eis sua pedra-de-toque! Afirma o devir e também o ser do devir, o uno e também o múltiplo, não acreditando que estes constituam aparências ou ilusões. Na perspectiva nietzscheana, o pré-socrático não condena o múltiplo, bem como não condena a existência, antes, “compreende a existência a partir de um instinto de jogo, faz da existência um fenômeno estético”¹¹⁸.

Nietzsche, por sua vez, inaugura uma nova maneira de pensar, uma maneira que não julga a vida e que não opõe o conhecimento à vida, de modo que não há culpabilidade, responsabilidade ou algo de errado. Eis sua pedra-de-toque! O niilismo, em sua acepção negativa, e seu conjunto de formas nomeadas a partir do espírito de vingança, do ressentimento, da má consciência, do ideal ascético condenam a vida ao erro e à negação. O modo como o filósofo se opõe ao niilismo¹¹⁹ marca o traço nietzscheano enquanto pensamento do trágico e do qual se apodera Deleuze.

Ao que é que se chama trágico?

¹¹⁷ Nos subtítulos *Existência e inocência* e *A pedra-de-toque*. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Traduzido por Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. – São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 37-40; 57-59.

¹¹⁸ Ibid., p. 36.

¹¹⁹ Deleuze aponta dois sentidos de niilismo criticado por Nietzsche: niilismo pessimista e niilismo reativo, veja-se: “*nihil* não significa o não-ser, mas, antes de qualquer coisa, um valor de nada. A vida assume um valor de nada na medida em que é negada, depreciada. A depreciação supõe sempre uma ficção: é por ficção que se falseia e se deprecia, é por ficção que se opõe alguma coisa à vida. A vida inteira torna-se então irreal, é representada como aparência, assume em seu conjunto um valor de nada [...] O niilismo tem um segundo sentido, mais corrente. Não significa mais uma vontade, mas uma reação [...] Não mais desvalorização da vida em nome de valores superiores, mas desvalorização dos próprios valores superiores [...] O primeiro sentido do niilismo encontrava seu princípio na vontade de negar como vontade de potência. O segundo sentido, ‘pessimismo de fraqueza’, encontra seu princípio na vida reativa (DELEUZE, 2018, p. 189-190).

Para Deleuze, em *O nascimento da tragédia*, o trágico é compreendido numa composição entre a contradição original, a sua solução dionisiaca e a expressão dramática desta solução. Diz Nietzsche:

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos [...] se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte [...] de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria (NIETZSCHE, 1992, p. 36-37; p.141).

O trágico designa a forma estética da alegria¹²⁰; a tragédia como fenômeno estético e alegria dinâmica. A compreensão de tragédia é elucidada em oposição a duas outras perspectivas: dialética e cristã, estas realizadas sob três maneiras, criticadas e vistas por Nietzsche como assassinas do trágico: o ser humano moral e lógico de Sócrates, o cristianismo, e, a dialética moderna.

A dialética vincula o trágico ao negativo, à oposição e à contradição, ou ainda, nos termos de Deleuze, a dialética nega tudo aquilo que ela não é e nega sua própria essência e o princípio de sua existência. Isso quer dizer que o trágico não é operado dialeticamente na medida em que não resulta “de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação”¹²¹.

O que é que quer o dialético? Ora, na dialética não basta a relação entre o uno e o outro, muito antes, há necessariamente a dependência do papel do negativo nesta relação. Para Deleuze nunca no trágico a relação essencial de uma forma com outra é concebida com um elemento negativo, ao contrário é assim que a dialética opera em que “só uma força que não mais age, mas reage às forças que a dominam, faz passar o elemento negativo para o primeiro plano em sua relação com outra, nega tudo que ela não é e faz desta negação sua própria essência e o princípio de sua existência”¹²².

¹²⁰ Cito Deleuze em *Mística e masoquismo*, entrevista concedida em 1967: “O fundo da arte, com efeito, é uma espécie de alegria, sendo mesmo este o propósito da arte. Não se pode ter uma obra trágica, pois há necessariamente uma alegria em criar: a arte é forçosamente uma libertação que leva tudo a explodir, começando pelo trágico. Não, não há criação triste, há sempre uma *vis comica*. Nietzsche dizia: “o herói trágico é alegre” (DELEUZE, 2006b, p. 174).

¹²¹ DELEUZE, 2018, p. 28.

¹²² Ibid., p. 19.

Na figura de Sócrates encontra-se a primeira morte da tragédia. Ele é o primeiro homem teórico em oposição ao homem trágico. Sócrates opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia, postula a vida como algo que deve ser julgado e justificado. O cristianismo é a segunda marca da morte do trágico ao inserir o sofrimento na vida, que por sua vez é o elemento condenador que faz da existência uma injustiça, por isso a culpabilidade da vida. Uma vida negada e culpada são as justificativas cristãs para o castigo, bem como para a necessidade da busca pela salvação. A terceira morte é dada no caráter cristão da dialética moderna e da filosofia alemã em que se busca o sentido da existência postulando-a como algo de faltoso ou culpado, numa pretensão de justificar a vida e submetê-la ao trabalho do negativo.

Ainda sobre o trágico, Deleuze se pergunta qual é a outra maneira de fato trágica em que a existência justifique tudo o que afirma, incluindo o sofrimento, em vez de ela mesma ser justificada pelo sofrimento, quer dizer, santificada e divinizada?

Ora, Deleuze aponta para o fato de o problema da existência ser retomado em sua origem grega e pré-cristã. Os gregos interpretavam a existência como desmedida, como *hybris* e como crime, em outros termos, uma natureza de injustiça desmedida. Falam da existência como crime porque os deuses enlouqueceram os homens, ou seja, a existência é culpada, mas são os deuses que tomam sobre eles a responsabilidade da falta. Desse modo, o crime para os gregos é masculino. Admitindo a existência como crime, abre-se à noção justificadora, eis então a sutileza do cristianismo. Atravessa-se do crime titânico dos gregos ao pecado original cristão. O crime que era masculino passa então ao feminino, pois vários defeitos atribuídos ao gênero são tomados como origem do mal, qual seja: falsas aparências, curiosidade, arrebatamento.

Ora, se os gregos atribuíam aos deuses a responsabilidade da culpa da existência, o cristianismo atribuirá à própria existência a responsabilidade de sua culpa. Verifica-se desse modo duas questões: i) a existência culpada é responsável ou não?, e, ii) a existência é culpada ou inocente? Estas questões são postas, sobretudo na busca de uma nova interpretação cujo trágico seja tomado na perspectiva de Dionísio como o deus que insiste na afirmação. O deus que afirma a vida, para quem a vida tem de ser afirmada, mas não justificada nem resgatada. Ou seja, nos termos de Deleuze, o trágico como uma lógica da afirmação múltipla enquanto uma ética da alegria que

corresponde a uma relação essencial entre a alegria e o múltiplo, o positivo e o múltiplo¹²³.

Dionísio é jogador como o é o artista e a criança. A correlação do múltiplo e do uno forma um jogo, e o jogo tem dois momentos, afirmar o devir e afirmar o ser do devir. Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze traz a imagem dos dados como um lance, como um jogo que se faz em dois momentos, o momento dos dados lançados e o dos dados que caem; doutro, meia-noite e meio-dia; doutro, a hora em que os dados são lançados e a hora em que os dados caem; doutro, abandono temporário para a vida para em seguida fixar nela o olhar.

A oposição Dionísio-Cristo é a oposição da afirmação da vida e de sua negação. O sofrimento dionisiaco é uma afirmação, sua embriaguez é uma atividade, seu dilaceramento é a própria afirmação múltipla; o sofrimento cristão é uma acusação à vida, sua embriaguez é um torpor ou convulsão, sua morte é a imagem da contradição e sua solução. A oposição de Dionísio à Cristo não é uma oposição dialética, mas oposição à própria dialética: a afirmação diferencial contra a negação dialética.

E como se dá o jogo trágico? Um jogador, um lance de dados, dois momentos: o lançamento e a caída dos dados.

Um jogador que na inocência da existência se lança na vida, assim, afirma o devir como própria afirmação do múltiplo. Lançar os dados como que afirmando o acaso da existência.

São as duas horas de um mesmo mundo, os dois momentos do mesmo mundo, meia-noite e meio-dia, a hora em que se lançam os dados, a hora em que caem os dados. Nietzsche insiste nas duas mesas da vida que são também os dois tempos do jogador ou do artista: Abandonarmo-nos temporariamente à vida para fixarmos temporariamente o olhar sobre ela (DELEUZE, 2018, p. 38-9).

Um lance de dados e não vários lances de dados que chegaria a repetir a mesma combinação. O jogo trágico é marcado por um lance que tendo o número da combinação produzida pelos dados reproduz-se como tal. Afirma-se, desse modo, o ser do devir. Se o lançamento dos dados é a afirmação do acaso, por sua vez, a caída é a combinação, é a necessidade afirmada do acaso.

Deleuze destaca a autoria de Nietzsche lendo Heráclito sobre a geração e destruição do uno a partir do múltiplo, ou seja, “o caos universal, que exclui toda

¹²³ Ibid., p. 29.

atividade de caráter finalista, não é contraditório com a ideia de ciclo”¹²⁴. Essa compreensão se define por não acreditar que o caos e o ciclo se opõe, de outro modo entende que não houve antes de tudo um caos e depois um movimento regular e circular das formas, ao contrário, o caos e o ciclo são eternos, subtraídos do devir. Diz o próprio Deleuze que “se algum dia houve um caos das forças era porque o caos era eterno e reapareceu em todos os ciclos”¹²⁵.

Percebe-se, portanto, que a *pedra-de-toque* é revelada por uma dupla afirmação, do acaso e da necessidade, constituindo desse modo a afirmação do devir, e do devir o ser do próprio devir.

Deleuze em *Diferença e Repetição* ao se apresentar às bordas de um pintor, anuncia: “o branco, que se reporta a intensidades diversas, mas permanece essencialmente o mesmo branco”¹²⁶. Como compreender essa frase a partir das noções de uno e devir?

Na frase sobre o branco em uma alusão ao uno, Deleuze parece deliberadamente apontar para a sobreposição de cores primárias numa expressão de múltiplo em afirmação. Ora, será por que o branco que diverso do preto, enquanto fenômeno óptico trata do reflexo dos raios de luz numa composição entre todas as cores? O branco como um jogo de cores se refletindo e não simplesmente uma repartição de brancos, ao contrário, as cores num ativismo de reflexo afirmativo. Em termos recorrentes do branco evocado também a propósito de Espinosa, podemos falar ainda de graus intensivos de branco que dizem respeito às essências dos corpos quando das potências de conhecer e de agir. Vejamos.

Em *Nietzsche e a Filosofia*, o eterno retorno mostra-se como uno e a vontade de potência como devir. E não apenas, pois tomando o eterno retorno como o ser do devir, eis que Deleuze retoma o problema da comunicação entre uno e múltiplo.

O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sintoma constante do único. O múltiplo é a afirmação do uno, o devir, a afirmação do ser. A própria afirmação do devir é o ser; a própria afirmação do múltiplo é o uno; a afirmação múltipla é a maneira pela qual o uno se afirma (DELEUZE, 2018, p. 37).

¹²⁴ Ibid., p. 42.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem, 2006a, p. 66.

Na tentativa de compreender o uno afirmado pelo múltiplo e o múltiplo afirmado pelo uno, nos importa compreender as seguintes compreensões de Deleuze a partir de Nietzsche: força, vontade de potência e eterno retorno¹²⁷.

O corpo é um fenômeno múltiplo constituído de relações de forças em tensão de domínio e não domínio. Essas forças caracterizam-se em quantidade e em qualidade, embora a quantidade de uma força só possa ser medida pela sua qualidade. Uma força se mostra qualitativamente ativa ou reativa, sendo que tais qualidades expressam um elemento irreduzível da quantidade, compreendido como a diferença de quantidade, a essência de uma força na relação das forças. De outro modo, uma força y em relação com uma força x, levadas suas quantidades à redução, há de se encontrar a qualidade justamente como a diferença de quantidade, como o que não se anula, como o que não se reduz, o que não se dá à igualdade de uma força para com a outra, já que se assim ainda o fosse, passível de anulação permaneceria.

Os corpos como partes do acaso e as forças como apropriação da natureza dão vistas à multiplicidade, sobretudo das relações de forças que não se fixam em um sentido e sim em um pluralismo de sentidos¹²⁸. Daí a compreensão da filosofia como sintomatologia e semiologia, respectivamente, tendo por tarefa interpretar os sintomas dos corpos produzidos pelas forças, bem como interpretar as forças do ponto de vista da sua qualidade, noutros termos, a filosofia ainda como topologia e tipologia das forças. Eis que interpretadas as forças, o jogo permanece, e essa interpretação haverá de prosseguir, pois é preciso como em um romance policial, descobrir *quem, por que e que fim* há numa força, como que penetrar em uma remodelagem de máscaras¹²⁹.

¹²⁷ a) Tem-se conhecimento das divergências entre comentadores sobre a leitura de Deleuze acerca da obras de Nietzsche, sobretudo a separação de 'força' e 'vontade de potência'. Sendo que no texto valho-me das palavras de Roberto Machado em *Deleuze, a arte e a filosofia*: "como já havia acontecido na interpretação de Platão, novamente estabelece uma distinção entre um conteúdo manifesto e um conteúdo latente [...] Deleuze não é propriamente um historiador da filosofia, mas um filósofo que repete o texto de outro pensador não para buscar sua identidade, mas para afirmar sua diferença ou falar em seu próprio nome usando o nome de outro" (MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 91 e 94).

b) Scarlett Marton no texto *Deleuze e sua sombra*, publicado em *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*, polemiza especialmente sobre a teoria das forças operada por Deleuze a propósito de Nietzsche: "Deleuze talvez comporte alguns excessos. Um deles consiste em recorrer à noção de força para refletir sobre o conjunto dos escritos do filósofo. Sem preocupar-se em refazer seu itinerário intelectual ou lançar mão da periodização de seus textos [...] Deleuze atribui peso desmedido às ideias de força ativa e reativa. Ora, é apenas muito raramente que Nietzsche utiliza os termos *ativo* e *reativo*" (MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. 2. ed., Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 241).

¹²⁸ DELEUZE, 2006b, p. 156.

¹²⁹ Idem, 2018, p. 14.

Perguntemos ainda sobre as forças e suas movimentações múltiplas constituídas do acaso. Ora, segundo Deleuze, é preciso um complemento para as forças, complemento este tomado como querer interno, de outro modo, vontade de potência. E é com ela que a interpretação não encerra a tarefa da filosofia, ainda, impulsiona para também proceder por avaliação, tal qual um detetive a decodificar a trama de máscaras. Então vejamos que a força se põe diante da vontade de potência:

*Vontade, há quantidade bastante para querer?
E você, quem é esse querer em mim?*

A partir da resposta da vontade, muito se dá no jogo múltiplo, muito se determina. Em outras palavras, Deleuze nos diz que a força é quem pode e a vontade de potência é quem quer¹³⁰. O que a vontade de potência não é: i) querer-viver, pois não é possível querer a vida viver se ela é vida, ii) desejo de poder, pois como desejar o domínio se ela é dominante. A vontade de potência não é querer e nem é desejo, pois não se trata-se de um objeto, daí a presença do *quem* e não do *que* é, tal qual nos diz diretamente Deleuze: “A potência não é o que a vontade quer, mas quem quer na vontade”¹³¹.

A vontade de potência opera sob dois aspectos na força: i) como elemento de produção da diferença de quantidade entre duas ou várias forças em relação, e, ii) produção da qualidade que conduz cada força na relação¹³². Ora, se antes a força indagou a vontade sobre o querer, doutro modo a vontade indaga a força para derivar a quantidade e qualidade desta: ‘força, qual origem queres tu?’. E a força só há de responder para a vontade, a partir desta última, ou seja, a partir do querer interno. Ademais, a qualidade da força só é determinada em acordo com as próprias qualidades da vontade, que são afirmação ou negação. Em relação à diferença de quantidade, as forças se mostram dominantes ou dominadas, e na qualidade de ativa ou reativa, assim se mostram consoante às vontades de afirmar ou de negar. Existe, desse modo, vontade de potência em ambos os tipos de forças, embora qualitativamente de naturezas diferentes. Deste feito, as forças serão ativas e dominantes, se com vontade afirmativa, e reativas e dominadas, se com vontade negativa.

¹³⁰ Ibid., p. 68.

¹³¹ Idem, 2006b, p. 158.

¹³² Idem, 2018, p. 71.

Pois bem, no que se colocam as qualidades determinadoras da vontade de potência? Expressam, justamente, as maneiras de ser, os modos de existência. Referem-se ao elemento diferencial donde deriva o próprio valor dos valores, sendo que esse elemento diferencial não é apenas crítico do valor dos valores sem ser também o elemento positivo de criação, um modo de existência ativo¹³³. Afirma e nega o quê? Afirma-se a vida, a terra, o corpo¹³⁴, o múltiplo do acaso. Afirmá-la numa tonalidade trágica, reproduzir e resolver a contradição, resolvê-la reproduzindo-a. Nega-se a vida por vias da justificação, da redenção e da reconciliação, sempre a acusá-la e condená-la.

A afirmação não é ação, mas a potência da força ativa; a negação não é reação, mas a potência da força reativa. A força reativa se caracteriza por negar a si mesma, negar o que é desde sua origem, bem como é uma força que separa a força ativa daquilo que ela é. A força ativa, por sua vez, é a força que vai até o limite daquilo que pode e que afirma a sua diferença¹³⁵. Ocorre que Deleuze demonstra como a reação intervém na ação, de modo que tal interferência não seja em totalidade indiferente a um atravessamento do devir-ativo.

As forças em coexistência apontam para aspectos do reativo que influencia o ativo: i) na origem a reação inverte seu elemento diferencial, de modo que o 'não' da negação aparece às forças reativas como um 'sim' do negar, e, ii) no desenvolvimento do elemento diferencial invertido, a afirmação da sua qualidade torna-se negação do outro. Ora, apresentando-se de modo deformado, a reação influencia na força ativa separando-a do que ela pode. Disto decorre um triunfo das forças reativas, não por se tornarem ativas, antes por separarem a ação do que ela pode e daí se apropriar de partes desta ação. Como o 'não' da força reativa se veste de 'sim'? Pula-se amargamente com gritos de 'sim', ocorrência essa que se dá ao afirmar a vida como carga, diverso do 'sim', que toma a vida como dança, leve e sem carga. Cito Deleuze:

Carrega inicialmente o peso dos valores cristãos; depois, quando Deus está morto, carrega o peso dos valores humanistas, humanos – demasiado humanos; finalmente, o peso do real, quando já não há valor algum. Reconhecemos aqui [...] três estágios [...] o de Deus, o do homem, o do último dos homens – o peso que nos colocam nas costas, o peso que nós mesmos colocamos em nossas costas, finalmente o peso dos nossos fatigados músculos quando nada mais temos para carregar. [...] Dessa maneira, a afirmação é aqui tão-somente um fantasma de afirmação, ficando a negação como única realidade. Totalmente distinto é o Sim [...]

¹³³ Ibid., p. 11.

¹³⁴ Idem, 2006b, p. 159.

¹³⁵ Idem, 2018, p. 81.

afirmar não significa carregar, assumir [...] ao contrário [...] afirmar significa aliviar, tirar a carga do que vive, dançar, criar (DELEUZE, 2006b, p. 159-160).

Vê-se, pois um devir-reativo que opera por inversão da essência da força reativa, subtraindo e separando a força ativa daquilo que ela pode por processos de mistificação. Esse processo ocorre quando se lança a ação à vontade de nada que é própria do negar. O devir-reativo não configura a passagem de uma força reativa para ativa, noutros termos, não é a quantidade da força que a faz superior, é antes sua qualidade. De modo que havendo vontade de nada numa força reativa, a força ativa ainda há de se manter superior, sobretudo em decorrência da vontade de potência que é a determinante efetiva de quantidade e qualidade das forças na origem.

Percebe-se comumente um triunfo falseado das forças reativas, e daí a pergunta de Deleuze: “Existe um outro devir?”¹³⁶. Sim, há, e trata-se de um devir-ativo das forças reativas¹³⁷. A compreensão do devir-ativo retoma a característica da força ativa como àquela que vai até o limite das suas consequências, pois enquanto força separada da sua potência pela força reativa, esta última toma para si partes da ação, portanto, a pergunta pelo limite cabe ser replicada à força que opera por reação, na medida em que traz consigo a força ativa. O modo característico da reação de ir ao limite mostra-se no exaurir a negação agindo ativamente. Assim, temos a força reativa numa metamorfose ativa. Deleuze mostra como é o desenvolvimento desse devir-ativo:

A doença, por exemplo, separa-me daquilo que posso: força reativa, me torna reativo, reduz as minhas possibilidades e me condena a um meio diminuído ao qual desejo apenas me adaptar. Mas, de outro modo, ela me revela uma nova potência, dota-me de uma nova vontade que posso fazer minha, indo ao limite de um estranho poder. Este poder extremo que põe em jogo muitas coisas, entre as quais a seguinte: da ótica do doente ver conceitos e valores mais sãos (DELEUZE, 2018, p. 87).

Compreendemos, portanto, que a operação do devir-reativo está na negação que insurge inclusive contra as forças ativas, sendo que a operação do devir-ativo está na afirmação, sempre a afirmar, de modo que mesmo na presença da negação este devir afirma tal qualidade que ao seu limite se mostra, inevitavelmente, ativa. Logo, percebemos a multiplicidade em ambivalências, como a própria afirmação do ponto de vista da negação, e a negação do ponto de vista da afirmação. Julgar a vontade

¹³⁶ Idem, p. 85.

¹³⁷ Idem, p. 86.

afirmativa do ponto de vista da vontade negativa, e a vontade que nega do ponto de vista da vontade que afirma: devir-reativo e devir-ativo.

O esforço até aqui se concentrou em compreender o devir, a trama da multiplicidade, ocorre que nos requer ainda compreender também o uno e sua relação com o devir. Deste modo, o que envolve compreender o eterno retorno como o uno, como o ser do devir?

A univocidade é apresentada como a voz única do ser a partir da multiplicidade. Deleuze apresenta o eterno retorno como essa voz, o que retorna sem ser o mesmo, antes, os diferentes imersos no múltiplo que de um mesmo modo retornam. O que se nota em *Nietzsche e a Filosofia* é a impossibilidade de pensar o eterno retorno desvinculado do devir, pois aquele é a repetição da diferença¹³⁸. Trata-se de um retornar do que foi produzido, construído ou criado na relação das forças extenuadas ao limite.

Nota-se que o eterno retorno não é tomado como o presente, antes, como o presente coexistindo com o passado e com o futuro, já que o devir não se equilibra, não tem início, nem tampouco fim.

Há um aspecto importante no eterno retorno apontado por Deleuze, qual seja, o pensamento ético e seletivo. Neste sentido, o eterno retorno se mostra conectado à vontade de potência. Ao tematizar sobre as forças ativas e reativas, verificamos que há forças reativas que operadas num devir-reativo, se mostram triunfantes e que se valendo em parte das forças ativas separadas do que podem. Porém, o eterno retorno só diz do devir-ativo¹³⁹, ou seja, da vontade que se afirma ativamente, aludindo a um querer-criar¹⁴⁰.

“A função do eterno retorno como ser nunca é identificar, mas autenticar”¹⁴¹. É o que nos diz Deleuze. Especialmente porque o eterno retorno é como que uma prova dos quereres, que procede num primeiro momento por seleção no pensamento,

¹³⁸ Idem, p. 63-64.

¹³⁹ Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*, no Cap. II Ativo e Reativo, subtítulo – O problema do eterno retorno, trata da questão dos devires, sendo que “o eterno retorno como doutrina física afirma o ser do devir, mas, enquanto ontologia seletiva, afirma este ser do devir como afirmando-se do devir ativo”. Desta passagem não polemizei a questão, tendo priorizado o ser do devir como possível do devir-ativo, pois que o devir-reativo não completa todo o processo da relação uno-devir.

¹⁴⁰ DELEUZE, 2018, p. 90.

¹⁴¹ Idem, 2006b, p. 164.

eliminando os pequenos e medianos quereres, aqueles que resistem preguiçosamente à pergunta: “O que quer que queira, queira de tal maneira que queira também o seu eterno retorno”¹⁴². Num segundo momento o eterno retorno mostra-se o devir-ativo, fazendo entrar no ser aquilo que não pode entrar sem mudar de natureza, noutras palavras, repetir apenas aquilo que foi transformado, criado, levado ao seu limite por afirmação. É assim que o eterno retorno é o instrumento e a expressão da vontade de potência: ele eleva cada coisa à sua forma superior, isto é, à *enésima* potência.

Compreender a relação entre uno e devir amplia a interpretação de uma proposta de filosofia prática nos escritos de Deleuze, de modo que no atravessamento do eterno retorno e da vontade de potência, observamos o desenrolar de uma trama na tradição do pensamento que subjuga a vida como desprezível diante de um espaço ficcional justificador. Deste modo, retomo o próprio Deleuze que instrutivamente diz que há valores que nascem fixados e que só aparecem ao solicitar uma ordem representada, mesmo que devam esperar condições históricas favoráveis para serem efetivamente reconhecidos. Ao contrário, há valores eternamente novos, sempre contemporâneos de sua criação e que mesmo quando parecem reconhecidos ressoam outras forças e solicitam potências ativas de outra natureza. Somente esses valores novos são ativos, resultam de forças levadas em afirmação ao limite, ou seja, valores que afirmando o caos, o múltiplo, mostram-se efetivamente criados¹⁴³.

Retomo a questão do branco destacada por Deleuze como uno, mas não um uno que se forma mecanicamente do reflexo das cores, antes, um branco que se mostra branco num desigual movimento das cores se afirmando, de modo que o valor do branco não define a retomada das cores, ao contrário, o que define o branco é justamente a potência das cores ao se afirmarem. De outro feito, o branco retoma-se como branco apenas atravessado pelas colorações, que lhes dão inclusive gradações, valendo-se da nuance das relações.

Como fazer da existência um fenômeno estético?¹⁴⁴ Questão importante citada no início do texto e que será retomada com o objetivo de compreender a arte como criadora de novas possibilidades de vida. Conhecimento, pensamento e vida são

¹⁴² Idem, 2018, p. 89.

¹⁴³ Idem, 2006b, p. 165.

¹⁴⁴ Idem, 2018, p. 36.

observados por Deleuze com especificidades nietzscheanas que se vizinham intimamente à percepção da arte como afirmação criadora da vida.

Nietzsche reprova o conhecimento que enquanto meio opera de modo inverso ao se colocar como fim, submetendo vida e pensamento. A submissão operada pelo conhecimento constitui-se, sobretudo, pela imposição de limites, simultaneamente à vida e ao pensamento. O conhecimento não é separado do pensamento, porém, trata do pensamento apoderado pelas forças reativas, sobretudo numa vontade de verdade. As forças reativas apoderam-se do pensamento ao lhe ser reclamado por direito a verdade, nas palavras de Deleuze, “o pensamento, enquanto pensamento, busca o verdadeiro, que ele ‘de direito’ ama o verdadeiro”¹⁴⁵. O golpe da inversão não é localizado na vontade de verdade do pensamento, antes, no que é que a verdade significa como conceito, quais forças e que vontade qualificada este conceito pressupõe. Ora, é notório que Nietzsche dramatiza o conceito de verdade e demonstra a edificação do conhecimento a partir de um conceito de verdade que nega a vida, que julga a vida como algo errado e desprezível. O desejo pela verdade é um não querer ser enganado pela potência do falso do mundo real. A verdade, neste caso, é compreendida a partir de um mundo distinto do mundo real. Postula-se como verdadeiro um além mundo que subjuga o mundo real como aparência, como errado. Desse modo, o conhecimento se torna juiz como pensamento submetido à razão que possui um mundo verdadeiro dualizado com o mundo real; ou seja, o conhecimento como detentor de uma verdade modeladora que sentencia a vida à negação. Percebemos, deste modo, que o conhecimento racional define para a vida certos limites: (i) a inutilidade, pois o conhecimento existe para prever; (ii) a maldade, pois a vida existe para ser virtuosa; e, (iii) a impossibilidade, pois não há nada para ser visto, nem para ser pensado para além do verdadeiro¹⁴⁶. A imposição desses limites a partir de forças reativas faz da vida algo de razoável fixado pelo conhecimento, que ao amarrar a vida ao razoável, amarra também o pensamento, noutros termos, uma vida razoável com um pensamento razoável, simultaneamente, um pensamento razoável para uma vida razoável.

O apontamento crítico de Nietzsche insere a arte como composição de pensamento e vida. Ambos, apontando para marteladas que eliminam limites; distintos do conhecimento, vida e pensamento como força ativa e potência afirmativa,

¹⁴⁵ Idem, p. 123.

¹⁴⁶ Idem, p. 130.

respectivamente. Eis o caráter de criação que se desfaz das leis e modelo da razão: pensar como descoberta, invenção de novas possibilidades de vida.

Deleuze em passagem notável expressa a noção de pensador como bela composição de pensamento e vida, especialmente à alusão da criação artística como seleção afirmativa do pensamento:

A vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa. O pensamento deixa de ser uma *ratio*, a vida de ser uma *reação*. O pensador expressa assim a bela afinidade entre pensamento e vida: a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo. Essa afinidade em geral, em Nietzsche, não aparece apenas como o segredo pré-socrático por excelência, mas também como a essência da arte. (DELEUZE, 2018, p. 131).

O pensamento como vontade de potência afirmativa e a vida como força ativa constituem o universo da arte. Desse modo a arte repousa sobre dois princípios: (i) estimulante da vontade de potência; e, (ii) o mais alto poder do falso.

Tomada como estimulante da vontade de potência, a arte não expressa algo desinteressado, que sublima, que suspende o desejo; muito mais, a arte como busca de limites, como seleção de uma vida ativa. Ademais, a obra de arte se constitui como a vida do artista, sua afirmação da vida enquanto produção do pensamento; daí a compreensão do aspecto estimulante da vontade de potência, ou seja, a arte pensada numa estética da criação, possuidora, exclusivamente de forças ativas, cuja cisão entre pensamento e vida é rechaçada a um ideal de ressentimento que nega a existência.

Por outro lado, o princípio da arte como o mais alto poder do falso, inaugura em concomitância com o princípio anterior, um novo modo de pensar que concebe a criação a partir da atividade da vida como afirmação do falso ao elevá-lo à máxima potência, ao seu limite. Desse modo, a força ativa presente na criação artística opera no aniquilamento do falso exaurindo-o ao seu limite como produção. O artista ao afirmar a vida e fazer da sua criação artística uma afirmação constante, afirma inclusive o falso negativo fazendo-o próprio da afirmação, eis o que compreendemos anteriormente como devir-ativo. Assim, a atividade da arte não significa negação do real, mas seleção do próprio real, posto que o artista como inventor de novas possibilidades, ao elevar o falso ao seu limite, o desdobra em sua vontade ativa, como obra.

Compreende-se, portanto, a arte como produtora de novas possibilidades de vida, o que quer dizer da seleção do real como desdobramento afirmativo da vida, ou

como modo de vida que ao operar em correção ao falso, atribui à verdade uma nova composição de pensamento e vida, um novo aparecer da existência.

Vimos como o diálogo de Deleuze com a arte está permeado de uma herança nietzscheana que pensa a arte não desvinculada do pensamento e com toda sua potência criativa de afirmação da vida. Observamos ainda que a afirmação criativa se revela num jogo trágico cuja batalha se dá entre forças dominantes e dominadas, forças constituídas de um querer interno que afirma ou que nega a vida, embora, à arte, só caiba a força potencializadora de afirmar a existência, sem ressentimentos ou vingança.

A imagem e as lentes da pintura de Bacon e de Fromanger

Tomemos uma provocativa propedêutica como deslocamento de uma organicidade dos sentidos: que tipo de imagem só poderia se fazer visível para um olho cujo funcionamento se dá a partir da perturbação de ver em prol da função de um outro órgão quando do ato de tocar e ser tocado, manipular e ser manipulado, amassar e ser amassado, misturar e ser misturado?

A provocativa encontra resposta na imagem pictural de uma visão tátil, e parece-nos que não é aleatória essa nova visão trabalhada por Deleuze diante da pintura de Fromanger em artigo de 1973 e da pintura de Bacon no livro de 1981. Ora, há um movimento de revisitação do campo sensitivo da imagem pictural que se pauta numa compreensão menos de composição e mais de exclusão dos sentidos. O quadro é pintado com as mãos, pois são estas que lançam as tintas na tela, diretamente ou se valendo de pincéis, mas, embora o tátil seja o sentido predominante na feitura da obra, o contrassenso excludente se mostra imediatamente quando da finalização do processo, cujo fim é dado à visão como o sentido corolário do ato pictural. Se é com a mão que o pintor forma o quadro, de outro modo, é com o olho que ele o aprofunda.

Esse mecanismo da produção, embora recorrente na pintura, não é o mecanismo da visão tátil, pois justamente esta é convocada por uma imagem que propõe inserir a pele no olho, numa operação que faz da pintura a arte de colocar nos olhos a pele, ou, alargar os olhos à extensão sensitiva da epiderme. Se o sabor é localizado nas papilas gustativas, a escuta na cóclea, o cheiro nas narinas, a visão na retina, o toque por sua vez tem localização extensa, se dá por toda a pele, ou seja, por todo o corpo. Nesse sentido, falar em visão tátil é trazer um mecanismo cuja pintura é feita e realizada no maior prolongamento sensitivo do corpo, a superfície epidérmica. Portanto, a imagem pictural da visão tátil trata de movimentos que indispensavelmente extrapolam o alcance dos olhos, ou, na melhor das hipóteses, levam o olho ao seu limite a fim de dispará-lo para conexões até então não ordinárias, noutros termos, “não basta dizer que o olho julga e as mãos operam. A relação entre a mão e o olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação) – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 155.

A imagem pictural da visão tátil, ou, imagem unicamente figural¹⁴⁸, trata-se de uma pintura que dá a ver semelhanças profundas entre as partes, semelhanças que atingem um limite em que se fazem indiscerníveis as funções orgânicas dos olhos, da boca, do nariz e do tato, de modo que se há discernimento, só o é arregaçando os sentidos em níveis de uma lógica da sensação destoante dos instrumentais da boa vontade de pensar que opera por relações inteligíveis de objetos e de ideias¹⁴⁹. Imersa nessa imagem, tem-se uma figura composta por uma variedade de partes que apareceriam reduzidas aos olhos como improváveis de ocuparem o conjunto pictural, sendo que na imagem figural as relações impercebíveis povoam a superfície da tela, ou a pele da tela. No limite dos sentidos é onde encontramos a figura, e a figura é onde encontramos o fato do fato (a questão de fato) da pintura como o espaço visível das relações entre naturezas diferentes¹⁵⁰ ou das semelhanças profundas.

Ao final de *Lógica da Sensação*, Deleuze descreve pormenorizadamente a enormidade da pintura de Francis Bacon como imagem figural que reverte a representação pictural, se prestando a evidenciar o método baconiano à luz do quadro *Pintura*¹⁵¹ de 1946.

¹⁴⁸ Ibid., p. 159.

¹⁴⁹ Ibid., p. 13.

¹⁵⁰ Ibid., p. 160.

¹⁵¹ Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/painting-1946>>. Acessado em: 15 novembro 2018.

Ilustração 11: Pintura. Óleo sobre tela, 198x147,5cm.



Fonte: Francis Bacon. Coleção Particular, Caracas (1946)

Valendo-se recorrentemente de entrevistas do pintor¹⁵², Deleuze toma a frase de Bacon que revela uma pretensão inicial para a produção do quadro *Pintura* em que faria um pássaro que não se concretizou, ou melhor, foi concretizado justamente a partir de uma desobediência dos traços que embora não tendo abdicado integralmente do animal, fizeram, de fato, um homem com guarda-chuva. Vemos, nesse sentido, um desejo inicial do pintor e um misto pictural finalizado na tela, de modo que é a partir da relação entre ambas as formas, inicial de pássaro e final de homem com guarda-chuva, que Bacon ergue seu puro figural.

A relação entre a forma pássaro que dá lugar à forma homem-guarda-chuva só é possível a partir de um diagrama requisitado pelo pintor com as próprias mãos ao tipografar na tela manchas e traços inapropriados para um pássaro. Ora, isso nos diz muito, nos diz, sobretudo, que o homem na tela só é porque inapropriadamente é também um pássaro na medida em que sua condição formal se mostra como pássaro

¹⁵² Ao longo do livro *Lógica da Sensação*, Deleuze cita trechos das entrevistas de Bacon publicadas no livro *Francis Bacon: L'art de l'impossible: entretiens avec David Sylvester*.

evanescido. O pássaro não sumiu e o homem surgiu, eis a semelhança profunda ou a relação de naturezas distintas impressa na tela. Podemos dizer ainda que o diagrama traz uma figura que compõe temporalmente uma forma figurativa (era para ser um pássaro) e tendo sido esta borrada com traços e manchas manuais dá vistas ainda à composição espacial enquanto homem-guarda-chuva. Isso quer dizer que entre o pássaro inicial e o homem final, Bacon colocou manualmente na tela uma tatilidade temporal, já que o pássaro já não mais é a pretensão inicial, mas também não passou na medida em que o homem guarda-chuva traz traços atuais da ave. O pássaro portanto está no quadro embora não para a visão e sim para o tátil das manchas e traços que formataram partes do conjunto visual. Nos termos de Bacon evocado por Deleuze: “parte-se de uma forma figurativa, um diagrama intervém para borrá-la, e dele deve surgir uma forma, de natureza inteiramente diferente, chamada figura”¹⁵³.

O que o diagrama traz enquanto uma zona de indiscernibilidade é a erupção de um fato comum¹⁵⁴ entre naturezas diferentes, que no caso do quadro de 1946 é um fato comum, ou fato pictural, ou *matter of fact*¹⁵⁵ entre o homem e a ave. Esse fato comum nos instiga a evocar dois importantes aliados do pensamento deleuzeano, Bergson e Espinosa. Em Bergson o fato comum se mostra na zona de indeterminação que se estende quando do intervalo entre as funções receptivas do córtex cerebral e as funções condutoras de resposta da medula, de modo que entre ambas não há diferença de natureza, pois tratam de funções perceptivas vinculadas aos estímulos da matéria (dos objetos para com o corpo). Embora tais funções não sejam distintas é no corte entre ambas que o fato comum se faz, pois esse corte será ocupado por afecções que trazem outra natureza que não são perceptivas da matéria ou exclusivamente motoras no transporte de estímulos, mas sim intensidades contraídas na memória. Portanto, na zona de indeterminação bergsoniana, naturezas distintas se acoplam, eis o fato comum: estímulos recebidos como percepção que convocam uma ação do corpo como resposta, de modo que para isso a memória surge como outra natureza que se apresentará como ações virtuais a fim de encarnarem na ação atual que será selecionada intensivamente como a resposta do corpo aos estímulos¹⁵⁶. Em Espinosa o fato comum baconiano nos traz imediatamente a definição do corpo como sendo

¹⁵³ DELEUZE, 2007, p. 156.

¹⁵⁴ Ibid., p. 29.

¹⁵⁵ Deleuze utiliza essa variação de termos em capítulos diversos do livro. *Fato comum* no capítulo IV que trata do devir-animal; *fato pictural* no capítulo XVII ao falar da relação entre olho e mão; e, *matter of fact* no capítulo X sobre os trípticos na pintura de Bacon.

¹⁵⁶ BERGSON, 1999, p. 60.

além de cinético, também dinâmico. Nesse sentido, a definição dinâmica é uma ação qualitativa no pensamento valendo-se da potência de conhecer em prol da conservação do corpo na medida em que trata das ideias das afecções, nesse sentido, ao falar da potência como essência do corpo, o dinamismo não diz exclusivamente do corpo, mas antes de uma variação qualitativa da substância divina. O corpo trata de marcas mecânicas ou cinéticas que são passivas, e a mente trata, por sua vez, de ideias dessas marcas que são ativas, numa correspondência reflexiva na medida em que as ideias expressam não uma representação do mecanicismo, mas sim uma apresentação das conexões do corpo, cujo dinamismo evidencia qualitativamente a ação do pensamento ao dizer da força de um corpo ou da essência de um corpo ou da potência de um corpo, e assim o sendo fala, sobretudo, do corpo como variação da própria substância divina¹⁵⁷. Nesse sentido, o fato comum enquanto qualidade de um corpo dinâmico, diz das forças que atravessam o corpo ou a pintura, e que são possíveis na medida em que são vistas como modo do pensamento, portanto, enquanto ideias conectadas que correspondem, mas não reproduzem, a própria concatenação das partes no interior do corpo-pintura.

Eis que o diagrama na tela abre-se como uma região visível de potências atuantes no interior da obra, mas que apenas se dão a ver enquanto movimentos qualitativos, ou seja, enquanto encontros limítrofes entre naturezas aparentemente incomunicáveis, ou ainda, enquanto desenterradoras de semelhanças disparatadas. É importante compreender a maneira como essas semelhanças estão presentes no quadro não limitadas a uma analogia do mesmo que se esforça para emplacar o pássaro como elemento molde e as outras partes como degradações mais ou menos aproximadas daquele. Se não é por analogia do semelhante, bem se faz por analogia propriamente estética a técnica baconiana. Isso quer dizer que o quadro *Pintura* conserva-se como pintura figural na medida em que abdica de contar uma história linear cujas relações se sucedem, abandonando não as relações no interior do quadro, mas prioritariamente o estatuto representativo entre pintura e o objeto como reprodução de relações inteligíveis. Nesse sentido, se não há analogia por semelhança, opera-se por uma analogia estética, ou, se não há uma lógica inteligível, opera-se por uma lógica estética, uma lógica da sensação.

Os braços da vianda que se erguem análogos a asas, as hastes do guarda-chuva que caem ou se fecham, a boca do homem como um bico dentado. O

¹⁵⁷ DELEUZE, 2017, p. 47 e p. 253.

pássaro foi substituído não por uma outra forma, mas por *relações bem diferentes* que engendram o conjunto de uma Figura como análogo estético do pássaro (relações entre braços da vianda, hastes do guarda-chuva e boca do homem) (DELEUZE, 2007, p. 158).

A analogia estética é impulsionada pelo diagrama como região precisamente localizada na tela, pois é essa região que composta de forças de naturezas distintas erguem a Figura como expressão do figural em Bacon, ou ainda, o fato pictural baconiano. Portanto, na imagem-pintura, podemos perguntar pelo *onde* está a zona de indiscernibilidade do artista, pois os traços e as marcas rompem com uma técnica de figuração e de narração e se fazem presentes como catástrofe ótica que “abre domínios sensíveis”¹⁵⁸.

Ilustração 12: Pintura. Óleo sobre tela, 198x147,5cm.



Fonte: Francis Bacon. Coleção Particular, Caracas (1946)

A composição do diagrama como região dentro do quadro remete ao pássaro como uma forma que borrada expande seus traços de passaridade, de animalidade, para as outras partes do conjunto. É na condição do diagrama que se censura uma passagem da forma pássaro para a forma homem-guarda-chuva, diversamente, o diagrama como zona indiscernível expande os traços e marcas conectados para o quadro, de modo que mais que um movimento de figuração por semelhança, trata-se

¹⁵⁸ Ibid., p. 104.

de um movimento de qualificação, na medida em que as asas do pássaro na carne acima do guarda-chuva são sugestões de cortes no pedaço da carne, como também sugestões de uma cruxificação. De outro modo, o próprio Deleuze localiza na boca do homem a sugestão menos a um sorriso humano e mais à boca de uma ave, e que a nós não parece encerrar como uma boca-bico, pois a própria boca traz traços que se conectam diretamente aos traços da costela do pedaço de carne, ao mesmo que tempo que às hastes do guarda-chuva. Nesse sentido, o que se tem por asas de uma ave, reposicionada é ao mesmo tempo uma costela em algum pedaço de carne, uma boca num humano, uma haste num objeto. Ora, é essa simultaneidade de sugestões dadas na relação estética que a visão tátil faz ver sem ser quantitativamente fixada, ou seja, sem que cada sugestão seja distinguida como sendo uma verdadeira parte dada a linhagem do gênero ave. Nesse sentido, se temos o fato enquanto conjunto visual do quadro, temos ainda dentro desse fato, o fato das relações profundas se mostrando na epiderme da tela, relações entre partes diferentes se comunicando. É esse fato pictural que mostra o movimento qualitativo de passagem contínua entre pássaro, pedaço de carne, homem e guarda-chuva que faz da imagem de Bacon uma imagem figural. Na imagem tem-se uma figura enquanto figural que se presta ininterruptamente a qualificações distintas e menos uma figuração ou figurante que se presta a representar semelhanças legítimas entre isto e aquilo.

O fato pictural de Bacon a partir do diagrama que impulsiona a analogia estética nos provoca a buscar em Deleuze uma construção conceitual que corrobora com a lógica da sensação do pintor irlandês, aliás, que compõe com o pintor. A propósito, tendo a pintura de Bacon precedido alguns livros de Deleuze, o que buscaremos no filósofo parece-nos menos um construto conceitual legitimador de Bacon e mais uma espécie de pintura figural de conceitos.

“O pensamento que nasce no, o ato de pensar engendrado em sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem. Mas o que serão esse pensamento e seu processo no mundo?”¹⁵⁹. Pois bem, é com essas palavras que Deleuze finaliza a terceira parte de *Diferença e Repetição* da imagem do pensamento, o que nos parece curioso pelo término interrogativo e tanto o mais porque iniciará o capítulo seguinte tratando da ideia como campo problemático da razão como faculdade. Parece-nos bastante pertinente uma

relação entre pensamento sem imagem e a ideia como campo problemático, na medida em que ambos trazem como latência a questão insistente da representação como erva daninha do pensamento.

Sob inspiração kantiana mas não reduzindo-se nela, Deleuze traz a ideia como multiplicidade constituída nos problemas que ela encena, de tal maneira que por se tratar de um modo da razão, a ideia não significa solução ou resposta, muito antes, significa justamente a colocação de um solo que regulando as atividades particularizadas do entendimento diante dos diversos objetos, dá condições para a produção de soluções e respostas. Nesse sentido, a ideia tem como objeto o problema diante de problemas diversos, ou, diante dos problemas como atos subjetivos e pontuais do entendimento, a ideia subsumindo esses atos subjetivos investe-os na objetividade dando lhes uma forma problemática, por isso a ideia como campo do problemático, como problema do problema. Dessa objetividade, decorre que o objeto da ideia não se dê e não se conheça diretamente se não como multiplicidade, como campo ou como zona de indeterminação, o que não significa um erro da faculdade, mas sim que a ideia enquanto zona de indeterminação “é uma estrutura objetiva, perfeitamente positiva, agindo já na percepção como horizonte ou foco”¹⁶⁰.

Há uma latência na ideia como multiplicidade ou zona de indeterminação que diz respeito àquela como diferença e que nos remete diretamente à pergunta pela imagem não existente no pensamento, ou, deveras sinceridade, à pergunta que Deleuze fizera pelo pensamento sem imagem. Essa latência refere-se à objetividade indeterminada da ideia, e que Deleuze vai explorar a partir de três princípios que a determinam dentro da sua própria condição de indeterminação. Exploração esta possível à luz da ideia na qualidade de diferença e de multiplicidade, e por isso o cunhado termo do vocábulo conceitual deleuzeano: síntese ideal da diferença, que por sinal dá nome ao capítulo do livro.

A ideia como estrutura objetiva traz o símbolo da diferença sendo dx . Disto temos o primeiro desdobramento: a ideia abre-se como estrutura inclusiva e não excludente, pois dx não é o mesmo que *não-A* como representante da contradição, e, aparece também simultaneamente como três estados, indeterminado, determinável e determinação. Eis, portanto o sentido de ideia como estrutura, como multiplicidade ou campo problemático.

¹⁶⁰ DELEUZE, 2006a, p. 243.

Num primeiro momento a ideia que é dx se mostra como indeterminada cuja correspondência é um princípio de determinabilidade. Ora, uma determinabilidade tirada da própria indeterminação. Vejamos. Diante dos atos do entendimento temos x e y que remetem a objetos tais da experiência, de modo que a razão vai tratar não dos objetos, mas das atividades do entendimento para com os objetos, por isso, dx e dy . Nesse sentido caracterizam a indeterminação, já que dx enquanto objeto da razão, e não da intuição e nem do entendimento, nada diz em relação a x , assim como dy também nada diz em analogia a y . Assim, dx e dy relacionados como dx/dy correspondem à supressão da quantidade individual da intuição que se refere aos objetos empiricamente, bem como à supressão da quantidade geral que diz respeito ao conceito como tradução dos objetos no entendimento. Esse é o processo do desaparecimento do individual e do geral em prol do universal, este que se pode chamar de z enquanto limite que “funda uma nova definição estática e puramente ideal da continuidade”¹⁶¹. z trata-se de um corte ou um elemento puro da quantibilidade dos objetos, mas que saído da indeterminação trata não de representação e sim de manter a continuidade dos objetos incluídos numa unidade não negativa. Não por acaso os exemplos que Deleuze exhibe são a ideia do fogo como uma só massa contínua e a ideia de dinheiro como uma continuidade líquida de metal fino. Nos termos diretos de *Diferença e Repetição*: “Em suma, o limite não deve ser concebido como limite da função, mas como um verdadeiro corte, um limite do cambiante e do não-cambiante na própria função”¹⁶².

Esse primeiro momento da ideia nos impulsiona com entusiasmo a retomar a imagem figural de Bacon para justamente dizer que o quadro de 1946 ao evidenciar o diagrama operando, parece-nos que mostra a própria ideia sendo encenada sensitivamente. Encenação esta possível pois o conjunto visual trata de uma síntese pictural da diferença, cuja indeterminação é configurada no quadro como uma pintura que subsume pássaro, guarda-chuva, homem e pedaço de carne não os negando, mas os afirmando simultaneamente na tela. É uma pintura como elemento puro, como z , que embora tenha sido determinado a partir do entendimento como x =pássaro, y =homem, w =guarda-chuva, e, k =pedaço de carne, só o foi possível na medida em que z passando por dy , dx , dw e dk , nada diz de x , y , w e k , e que, portanto, as ideias destes relacionadas anulam as distinções quantitativas e extrínsecas em prol de um

¹⁶¹ Ibid., p. 246.

¹⁶² Idem.

elemento puro cuja distinção é apresentada na continuidade da unidade inclusiva. Daí que z aqui tomado enquanto o quadro *Pintura* de Bacon, trata-se de uma imagem pictural cuja multiplicidade revela um anulamento das diferenças extrínsecas entre as partes que dá lugar ao fato comum que remete à unidade inclusiva das partes e que compõe o quadro: pássaro, homem, guarda-chuva e pedaço de carne.

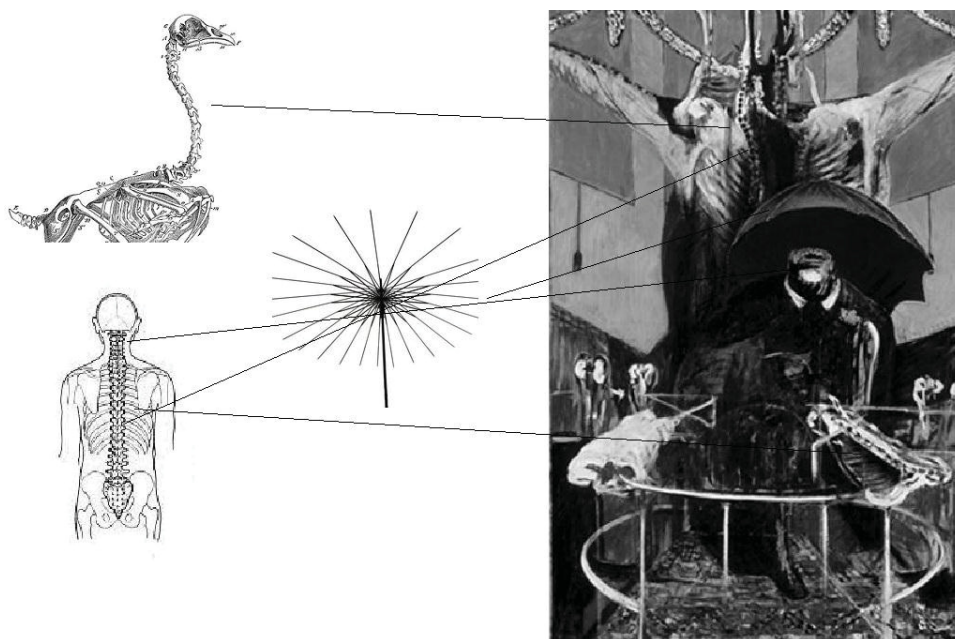
A ideia não se reduz ao estado de indeterminação e se faz também determinável em correspondência a um princípio de determinação recíproca. Vimos que dx nada é em relação a x , nem tampouco dy em relação a y e por isso o estatuto da indeterminação da ideia, entretanto, um em relação ao outro (dx em relação a dy) dizem respeito ao determinável da ideia que só se dá pela reciprocidade entre diferenças no universal.

Segundo Deleuze, dx e dy são indiferenciados no particular e no geral, pois no primeiro caso trata-se de um tipo de quantidade fixa dada na experiência (por exemplo um cisne tem cerca de 23 vértebras cervicais e um humano 7), de modo que se mostram dissociados à intuição. No segundo caso, geral, a indiferença se mantém pois a generalidade do conceito remete a uma quantidade extrínseca cuja relação é estabelecida pela correspondência análoga entre dx 's e dy 's (por exemplo: as vértebras cervicais nas aves [dx 's] variam entre 8 na classe das canoras até 23 nos cisnes, e nos humanos [dy 's] as cervicais totalizam 7). Quando do universal, portanto da ideia, dx e dy não são indiferentes, ao contrário, são diferenciados porque se dão necessariamente em relação recíproca, de modo que não é possível definir variáveis independentes uns dos outros, pois cada termo de dx só existe em relação a outro termo de dy (as cervicais das aves tem graus de elasticidade em função da visão; as cervicais do humano tem na segunda vértebra chamada axis a articulação com o crânio que possibilita o movimento da cabeça, sendo que essa vértebra especificamente é chamada também de dente dada sua particularidade pontiaguda que permite um acoplamento com o crânio). Eis a relação diferencial içada na ideia. Afirmando as singularidades de dx e de dy em reciprocidade é que o universal exprime o elemento puro da qualitabilidade, ou seja, a ideia estabelece ligações ideais entre corpos distintos, de modo que a unidade da ligação não é mostrar uma variante constante das variações, mas comunicar, exprimir, desenvolver, um grau ou um estado de variação na própria relação. Nesse sentido, o elemento puro da relação recíproca é o determinável na ideia, é a forma na qual a ideia não privando os termos singulares, ergue entre eles uma síntese qualitativa como estado produzido necessariamente na

relação entre diferentes (entre a elasticidade da cervical das aves e a articulação da segunda cervical humana, eis o movimento da cabeça para a visão ou pontos de visão). A determinação recíproca concerne “as relações diferenciais e seus graus, suas variedades na ideia correspondendo a formas diversas”¹⁶³.

Quando da indeterminação correspondente ao princípio de determinabilidade encontramos em Bacon justamente o fato comum como a inclusão dos elementos díspares da tela, pois agora no segundo momento quando do determinável correspondendo ao princípio da determinação recíproca, encontramos as vértebras como elemento puro. Veja-se, pois, que a vértebra se faz no pedaço de carne acima do guarda-chuva, se faz no próprio guarda-chuva como hastes, se faz na boca do homem como dentes e ainda no pedaço de carne disposto à frente do homem. A relação estabelecida não se reduz às particularidades da intuição nem tampouco da generalidade do conceito, pois não isola as partes, muito ao contrário, as comunica relacionando especialmente termos singulares de cada uma dessas partes (vértebras de pássaro, vértebras de carne, vértebras de guarda-chuva, vértebras como dentes no homem), cujo formato sintético é a variedade de vértebras compondo a figura do quadro, ou ainda, a multiplicidade pictural baconiana exprimindo vértebras diferenciadas em plena comunicação ideal e pictural.

Ilustração 13: Série das vértebras – pássaro, homem, guarda-chuva, pedaço de carne



Fonte: Esquema pessoal. Ana Carolina Gomes Araújo.

¹⁶³ Ibid., p. 251.

Ainda nos falta um terceiro estado da ideia como campo problemático após termos encontrado na indeterminação das partes um elemento ideal como sendo o limite entre os diferenciados, bem como um elemento ideal como sendo a variedade ou graus de variação da necessária relação recíproca entre os diferenciados. Agora a ideia remete à determinação completa da relação diferencial, já que tendo sido afirmadas as singularidades das partes, ou os pontos singulares, carece que estas singularidades sejam compostas numa forma. A determinação completa é o mesmo que valorar uma relação, dizer quanto de forças somadas¹⁶⁴ compõe uma tal série. Esse valor trata justamente da potencialidade da série produzida a partir dos limites dos pontos singulares sintetizados numa ideia. Diz-se série justamente porque esta subsume uma pluralidade de outras séries. Em Bacon estaríamos a dizer da série vertebral de 1946, cujas pluralidades distributivas são as vértebras de ave, as vertebras de homem, as vertebras-hastes do guarda-chuva e as vértebras do pedaço de carne.

Em termos precisos nos diz Deleuze que a ideia enquanto uma “multiplicidade variável é o quanto, o como, o caso”¹⁶⁵, ou seja, a indeterminação, o determinável e a determinação como estados imanentes de um síntese ideal da diferença. Nessa perspectiva, a evocação provocativa da obra *Pintura* de Bacon mostra que enquanto conjunto pictural vale-se da síntese ideal, como uma própria síntese ideal, na medida em que se mostra como multiplicidade variável, cuja diferença é a própria figura erguida pelo pintor como tangente diagramática que traça a tela.

Não é qualquer pintura nem tampouco qualquer ideia que se faz uma multiplicidade, é preciso considerar três condições, que na verdade são os próprios estados os quais tratamos acima que funcionam como estrutura do diferencial, ou no caso da pintura, do figural. Primeiro é necessário mapear os traços e as marcas da figura, e que Deleuze chama de coordenadas ou variáveis do fenômeno, sendo que estas não apresentam configuração sensível já que é justamente por assim se fazerem, sem mensuração extrínseca, que na indeterminação a diferença é liberada, ou seja, o elemento puro é liberado das subordinações da intuição e do intelecto. Nesse sentido, o que é liberado é uma unidade que comporta várias partes distintas, podemos até dizer, é um borro em preto que coloca em comunicação uma ave, um homem, um

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Ibid., p. 260.

guarda-chuva, um pedaço de carne. Em seguida é preciso que as variáveis sejam relacionadas reciprocamente, isso quer dizer, que são estabelecidas relações não localizáveis, e por isso ideais, entre as marcas, cuja caracterização exprime um tipo de vizinhança entre pontos das marcas. Essa vizinhança é a determinação de cada marca a partir necessariamente de um termo seu em relação a um termo de outra marca, como uma vértebra da costela ave relacionada à segunda vértebra da costela de outro corpo, no caso, do homem. Por último, a terceira condição é encarnar o borro e a vértebra recíproca, o indeterminado e o determinado relacional, aliás, é preciso atualizar a virtualidade, a síntese ideal em composições de espaço e tempo. Nos termos da pintura, é preciso encarnar a figura nas matérias: cores, desenhos, luz e sombra. Eis o conjunto pictural.

Ao trazer o quadro *Pintura* e a síntese ideal da diferença colocamos em diálogo o pintor e o filósofo para compreendermos em que medida a imagem pictural apresenta condições para desfazer do pensamento representativo. Nesse sentido, a pintura baconiana se mostra, em termos de pensamento da diferença mais como ideia pictural e menos como reprodução das coisas fundada na relação objeto-cópia. Nosso salto, ideia em Deleuze e pintura em Bacon, encontra no filósofo a mesma operação realizada em diálogo com a biologia de Saint-Hilaire que teria explorado a compreensão das partes anatômicas e atômicas dos corpos vivos como a matéria das relações ideais, uma vez que justamente a partir das relações diferenciais entre essas partes que se determina nos animais, os órgãos e suas funções. Veja-se Deleuze a propósito do biólogo:

descobrir o ‘mundo dos detalhes’ ou das conexões ideais ‘de curta distância’, sob o jogo grosseiro das diferenças ou das semelhanças sensíveis e conceituais. Um organismo é um conjunto de termos e de correlações reais (dimensão, posição, número) que atualiza, neste ou naquele grau de desenvolvimento, as relações entre elementos diferenciais: por exemplo, o hióide do gato tem nove ossinhos, ao passo que o do homem tem apenas cinco, encontrando-se os quatro restantes na direção do crânio, fora do órgão assim reduzido pela postura vertical (DELEUZE, 2006a, p. 263-4).

Ainda no *Diferença e Repetição* Deleuze anuncia que a “teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata; é este o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem”¹⁶⁶, frase esta que traz para além do embate com o pensamento da

¹⁶⁶ DELEUZE, 2006a, p. 382.

representação, corrente nos textos deleuzeanos, a importância de pormenorizar a presença da imagem como media para implodir a mecânica representativa.

Encontramos alguns entendimentos fundamentais no livro sobre Francis Bacon que possibilitam compreender a teoria do pensamento como pintura, e não numa perspectiva de ilustração em que Deleuze se valeria da pintura como modo de exemplificar o que chama de teoria do pensamento, numa operação que torna palpável conceitos da filosofia¹⁶⁷. Muito antes, parece-nos que a frase evidencia que a partir das artes acessamos a teoria do pensamento sem imagem ou plano de imanência como imagem. O que está implicado nessa compreensão não se limita unicamente a uma discussão do pensamento, mais do que isso, trata ainda de problematizar a imagem representativa. Nesse sentido, para dar conta do embate com a representação, Deleuze estabelece uma coligação com a imagem enquanto media ou meio, e não apenas, coligação com a imagem enquanto categoria para fazer a reversão do pensamento representativo para um pensamento imanente ou pensamento sem imagem modelar.

A imagem como categoria ou media, conjurada insistentemente por Deleuze, não diz respeito à operação de analogia entre objeto e sua reprodução, de fato, essa imagem não modelar rompe com a operação de identificação mecânica na medida em que se faz como apresentação e não representação de alguma coisa. Uma imagem que apresenta implica mais na produção de alguma coisa e menos na reprodução do objeto, ou seja, se a operação de reproduzir necessita de um modelo fechado cuja lógica de funcionamento é a vinculação a um mesmo que se aplica às possíveis variações, por sua vez, a operação de produção trata do objeto como conteúdo material para produção do real, e, portanto, se distancia da imagem como possibilidade pensada como decalque do objeto.

Se a imagem não é um depósito de variações do mesmo, tomá-la como aliada demanda perguntar pelo seu desenvolvimento, ou, em termos de produção filosófica, perguntar pelo seu funcionamento. Ora, se a imagem é uma apresentação na qualidade de produção, isso quer dizer que a pergunta pelo 'o que é' a imagem não faz sentido, muito menos perguntar pela relação desta como produto final para com o objeto como produto de origem. Poderíamos de outro modo perguntar pela relação da

¹⁶⁷ A questão da ilustração é citada pelo próprio Deleuze no Cinema 1: "Não apresentamos nenhuma reprodução que viria ilustrar nosso texto". (DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 8).

imagem como produto para com o objeto enquanto conteúdo material, ou seja, como matéria prima, de modo que em se tratando de um mecanismo de produção, a matéria prima é substrato sem ser substância, pois, na qualidade de objeto ao ser apresentado como imagem, esta não mais reproduz o próprio objeto na medida em que retira e rejeita dele apenas o que lhe interessa. Portanto, uma imagem como media, apresenta alguma coisa a menos ou a mais do objeto, por isso não se presta à função de imagem representativa.

E o que é essa alguma coisa a menos ou a mais da imagem se não o que Deleuze chama de *marcas livres* em Francis Bacon¹⁶⁸ e que nos autoriza a vincular à definição de imagem em Espinosa como marcas de afecções?

A imagem como marca ou impressão corporal, diz respeito às afecções, que por sua vez remetem a um momento atual vivido, de modo que a inadequação das impressões é marcada pelo desconhecimento das causas de si, uma vez que tem origem no encontro do corpo com outro corpo exterior. Ocorre que a inadequação não encerra a importância das impressões, uma vez que é a partir delas que se dá a primeira forma de conhecimento quando da imaginação. Pois bem, se as impressões não estão condenadas à eterna impossibilidade da experiência de pensamento rumo às ideias expressivas como sendo estas sim verdadeiras, parece-nos que as *marcas* tratam justamente da relevância do corpo (ou coisa, ou objeto) como solo ou território que abriga os encontros e que partindo destes se conecta ao infinito substancial. Perguntamos: sem essas marcas seria possível aos modos finitos compreenderem a si mesmos como variações da própria substância divina?

À espreita da pergunta acima, as *marcas livres* remetem diretamente ao encontro entre corpos como prolongamento ou parada das linhas conectadas de cada um dos corpos quando do encontro entre ambos. Trata do involuntário dos encontros em que a potência de agir e conservar de um corpo pode ser diminuída ou aumentada¹⁶⁹, de modo que a afecção recebida pode compor as conexões entre as partes do corpo, bem como pode desfazer tais conexões, portanto, fortalecer ou não a própria existência do corpo.

¹⁶⁸ DELEUZE, 2007, p. 53.

¹⁶⁹ Conforme analisado na pag. 114 quando do capítulo *A imagem e as lentes de Espinosa*.

Nesse sentido, Deleuze ao se apoderar da pergunta de Bacon: “Como posso tornar essa imagem mais imediatamente real para mim?”¹⁷⁰ não está se perguntando pela representação da marca, mas antes, pelas forças que atuam nas marcas e que fazem delas sensações reais, pois quando do “encontro da onda com forças que agem sobre o corpo [...] a sensação deixa de ser representativa e se torna real”¹⁷¹.

Que realidade é essa que Bacon evoca se não as relações profundas da imanência que se explica incessantemente nas teias múltiplas dos encontros infinitos? Parece-nos que esse real que abre fendas na representação trata-se de se dar um zoom na atualidade das marcas para que nelas mesmas sejam buscadas os infinitamente pequenos das conexões que estas sim são condições de realidade.

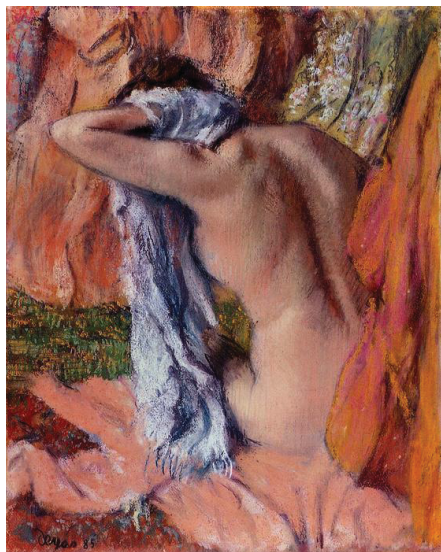
Quando Deleuze dedica um capítulo inteiro para desfazer a ingênua ilusão de que um pintor inicia seu trabalho em uma tela branca virgem de marcas, indubitavelmente o esforço é mostrar que mais do que encher ou imprimir traços num vazio, a produção pictural opera escavando e como procedimento indispensável necessita limpar as camadas para alcançar as profundezas que enevoadas ou borradas fazem visíveis as conexões secretas do real. Um arqueólogo usa suas vassourinhas e varrendo pequenas regiões limpa as camadas do solo em busca de marcas sedimentadas, não diferente um restaurador utiliza vassourinhas e bisturis para limpar as esferas e encontrar camadas de tintas e matérias sobrepostas, eis o pintor, eis a operação do pintor, que limpando a tela branca se vale de traços para desfazer os modelos já postos na realidade dos corpos, seja o próprio corpo do pintor, a tela, a luminosidade que reflete, refrata ou difrata no branco, e até o calor das tintas a serem utilizadas. São tantos elementos, “mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho”¹⁷². E o que o pintor limpa? Limpa o molde de pássaro com o qual figuramos os pássaros no mundo, limpa o modelo de rosto humano fixado numa composição simétrica de localização dos olhos, bocas e nariz, limpa a coluna vertebral já figurada na história da pintura. Essa limpeza não é feita por apagamento, é feita justamente valendo-se das marcas manuais. Veja-se a coluna vertebral limpada por Bacon:

¹⁷⁰ DELEUZE, 2007, p. 46.

¹⁷¹ Ibid., p. 52.

¹⁷² Ibid., p. 91.

Ilustração 14: Depois do banho, mulher se secando. 103,5x98,5cm.



Fonte: Edgar Degas. National Gallery de Londres (1890-1895)

Ilustração 15: Três figuras e retrato. 198x147,5cm.



Fonte: Francis Bacon. Coleção The Tate Gallery de Londres (1975)

A coluna da jovem de Degas é um dado figurativo que Bacon ao limpá-la “se serve das marcas manuais para fazer surgir a Figura da imagem visual”¹⁷³, de modo que a coluna de Degas trata-se de um dado já presente na tela antes de Bacon iniciar sua pintura, e que traçando o quadro com as próprias mãos, escava o encontro das colunas (mulher de Degas e homem de Bacon) tornando-o visível como marca. Portanto, se a tela branca já traz imagens, o pintor limpa-a desfazendo-se da figuração que preexiste como ilustrativa em que se tem um modelo a representar e enquanto narrativa em que se tem uma história a contar¹⁷⁴. A limpeza não é realizada como apagamento, mas parece-nos que menos por negação e mais por afirmação, isso quer dizer que as marcas são livres porque se dão ao acaso, como improváveis, ou seja, Bacon faz das marcas, manuais pois operadas no quadro com suas próprias mãos e livres pois desprovidas de história narrada e modelo de ilustração, acidente utilizável e acaso manipulado como procedimento pictural de limpeza, de modo que libertas as marcas escavadas das profundezas da conexões do real são trazidas para a superfície epidérmica do quadro, às vezes trazidas como figuras com partes enevoadas ou borradas. Em suma, “um conjunto visual provável foi desorganizado, deformado por traços manuais livres, que reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável”¹⁷⁵.

¹⁷³ Ibid., p. 98.

¹⁷⁴ Ibid., p. 42.

¹⁷⁵ Ibid. p. 101.

O que vimos, nesse sentido, foi o modo como as marcas livres utilizadas pelo pintor funcionam com encontro de corpos, cuja composição se faz de conteúdos virtuais e atuais, ideal e factual, ou ainda, em termos imanentes: de afecções. Portanto, são esses encontros que fazem das marcas, em Espinosa enquanto impressões e em Bacon enquanto figurações, substratos que impulsionam o conhecimento da potência do corpo e na pintura a potência de tornar visível o fato figural.

Tomemos a compreensão de Anne Sauvagnargues sobre os escritos de Deleuze acerca do trabalho de Francis Bacon e que nos parece adequada ao tratar da pintura como uma das maneiras que partilha do que ela chama de problema comum das artes: a captura das forças. Em *Deleuze et l'art*, a autora parte das forças como a condição da sensação que ao relacioná-las se faz produtora de imagem, sendo que no caso da “pintura deve esta então ser definida como exposição visível de forças não visíveis”¹⁷⁶. Nesse sentido, o feito da pintura é magno na medida em que pinta a sensação valendo-se dos traços na tela que apresentam as forças atuando como violadoras do que há de modelar. Isso quer dizer que a pintura de Bacon ao se valer de narrativas e figurações violentas (espetáculo dos corpos torturados, a luta homossexual), não expressam a violência como tema, mas procede distinguindo violência do espetáculo de violência da sensação. Nesse sentido, diz a comentadora: “A novidade é o único critério de toda a obra, e ela surge como violência e clarividência, relação de forças e afeto, choque para o pensamento”¹⁷⁷.

A comentadora ao trazer a sensação como matéria destaque da pintura, de fato nos vincula diretamente ao próprio título do livro de Deleuze, *Lógica da Sensação*, e que certamente revela o projeto do pensamento diferencial ao eleger o corpo como o solo de atuação das forças. Pois bem, o corpo é quem recebe e é ele quem atua na rede tecida de variados corpos que constituem a realidade, de modo que ao pensamento da diferença a tarefa se apresenta como a busca pelas condições da experiência nessa realidade, ou ainda, a busca pelas realidades moleculares que movimentam e embaralham, insistentemente e ininterruptamente, as formatações molares da concretude. Nesse sentido, o embate com a representação não se resume exclusivamente aos procedimentos deliberados do entendimento, é preciso dar à sensação seu protagonismo no pensamento, ou seja, é preciso perscrutar a realidade para além do que os olhos distinguem como verdadeiro, e para tal, a comunidade das

¹⁷⁶ SAUGAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'arte*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. p. 210.

¹⁷⁷ Ibid., p. 209.

artes é quem faz das forças atuantes nos corpos, pensamentos corporais na medida em que atuam diretamente nas faculdades do pensar forçando-as ao limites de modo que as faz sentir a si mesmas descoordenadas, desreferenciadas. É por isso que uma cabeça em Francis Bacon provoca o efetivo descumprimento do entendimento que não consegue imediatamente fixar o que vê com sendo uma cabeça de humano ou uma cabeça de animal. Daí que a pergunta pelo *O que é uma cabeça?* não será resolvida pois as respostas quantificadas de diferenças extrínsecas (a cabeça de um homem tem em média x centímetros e a cabeça de um jacaré tem x centímetro) terão obstáculos lógicos para lidar com a existência simultânea de dois corpos diferentes numa única figura. Mas se ainda sim houver a insistência pela pergunta, será no mínimo ao intelecto necessário diferenciar sua pergunta de *O que é uma cabeça?* para *O que é essa cabeça?*. Ora, veja-se que ao inserir o pronome demonstrativo, inserem-se de fato os sentidos que dizem respeito à indicação do corpo em questão e não apenas à cabeça como conceito geral. Quando se fala dessa cabeça não é o mesmo que falar das conexões de uma cabeça modelo, ou, representada. Uma coisa é apresentar, outra, reproduzir, reconectar. O movimento deleuzeano é aqui reverter a lógica do cérebro para uma lógica do sistema nervoso. Veja-se bem, reverter e não apagar, justamente porque em termos de organicidade humana, o cérebro é uma parte dentro do próprio sistema nervoso, de modo que incluso ele é também atuante, embora não finalista. Eis a reversão deleuzeana da lógica da sensação, pois se no cérebro o corpo vê em termos de codificação identitária, no sistema nervoso o corpo vê em termos de transporte de cores, temperaturas, cheiros, texturas, ondas sonoras, ondas luminosas, sabores. Tomemos assim que a visão do sistema nervoso implica um desenfrear do pensamento que explora os percursos receptivos, seletivos e ativos do sistema nervoso sem paradas, remetendo a uma imediata vibração no corpo, quiçá como as narinas desenfreadas de Marcel ao sentir o encontro das madeleines com o chá, que se mantendo desenfreadas incluíram o cheiro imediatamente num transporte acelerado até o cérebro que as receberam sem conseguir voluntariar-se entre o que era devido àquele momento entre a avó do narrador quando menino e o sabor como mero hábito gustativo.

Os espelhos de Bacon são tudo o que quisermos, menos uma superfície que reflete. O espelho é uma espessura opaca, por vezes preta. [...] O corpo passa para o espelho, nele se aloja, ele mesmo e a sua sombra. Eis o que é fascinante: nada há atrás do espelho, mas dentro dele. O corpo parece se alongar, se achatar, se esticar no espelho como se ele se contraísse para passar pelo buraco (DELEUZE, 2007, p. 25-6).

Vejam os que a inteligência nos diz que o espelho é uma superfície que reflete raios de luz cuja imagem é formada porque a estrutura dessa superfície é composta por um vidro superposto a uma camada de metal que reflete satisfatoriamente a luz recebida. O intelecto vai ainda nos dar vários outros dados sobre a óptica dos espelhos, entretanto, a lógica da sensação implica menos definir a composição concreta do espelho e mais perscrutar essa composição ao colocar imagem não mais refletida fora do espelho, mas sim dentro do espelho. Ou seja, os olhos não terão uma imagem refletida, terão agora um corpo habitando dentro do espelho. A implicação desse feito sensitivo é que a imagem não é mais uma reflexão, mas um corpo dentro da imagem, ou ainda, não é mais uma reprodução do que está fora do espelho, mas uma apresentação dentro do espelho. Veja-se no próprio Bacon que o rosto de George Dyer são apresentados como marcas dentro do espelho e no caso da figura deitada, ela o é justamente no interior do espelho.

Ilustração 16: Retrato de George Dyer num espelho. 198x147,5cm.



Fonte: Francis Bacon. Coleção Thyssen-Bornemisza, Roma (1968)

Ilustração 17: Figura deitada num espelho. 198x147,5cm.



Fonte: Francis Bacon. Coleção Museu de Bellas Artes. Bilbao (1971)

Ilustração 18: Retrato de George Dyer olhando fixamente num espelho. 198x147,5cm.



Fonte: Francis Bacon. Coleção particular, Caracas (1967)

Para compreendermos a lógica da sensação, buscamos apoio no *O que é filosofia?* em que os autores definem a arte a partir de um plano de composição cujo povoamento é constituído de forças do sentir, às quais temos acesso através de figuras ou mesmo sensações estéticas. Isso implica que a sensação é matéria de um tipo de lógica diferencial utilizada pela comunidade das artes, portanto, indispensável também ao problema da imagem como meio de tornar alguma coisa visível. Ora, assim sendo, a pintura não povoa os planos da filosofia nem tampouco da ciência, mas também não se isola na medida em que é justamente sua particularidade como captura de forças que a

faz também pensamento, tanto o mais porque pensar não é privilégio da filosofia: “A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar por conceitos, como o pensamento científico”¹⁷⁸ e o pensamento artístico, que por sua vez, é um pensamento por sensações que afetam e marcam ininterruptamente o corpo.

E no que consiste essa lógica da sensação? O primeiro desdobramento dessa lógica é compreender que se trata de uma maneira de pensar ao nível do corpo, ou seja, isso quer dizer que simultaneamente a sensação se dá ao sujeito como movimento vital e ao objeto como fato, de modo que numa fórmula da fenomenologia (nos diz o próprio Deleuze evocando Merleau Ponty), “ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo o outro, um no outro”¹⁷⁹. Essa duplicidade simultânea faz do sujeito um objeto do próprio objeto que por sua vez é tornado sujeito, ou seja, o sujeito é tomado como corpo que afeta e é afetado, bem como o objeto também é tomado como corpo que afeta e é afetado, de modo que, portanto procede-se por uma despsicologização da sensação como império do homem.

Deleuze é bastante preciso no que diz respeito à definição do que compreende por sensação, o que não permite interpretações secretas sobre essa lógica de captura das forças. Diz ele que o corpo:

É percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis. De modo que a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alótropicas. A sensação é vibração (DELEUZE, 2007, p. 51).

Ora, a sensação trata, portanto, de mudanças de velocidades e de paradas entre elementos que se conectam a partir de leis físicas e químicas em cadeias moleculares, cuja organicidade do corpo não existe exclusivamente por uma organização dos órgãos com suas respectivas funções representadas mecanicamente (o alimento e seu percurso no sistema digestório que atravessa a boca, a faringe, o esôfago, o estômago, o intestino grosso e o intestino delgado, passando pela atuação das glândulas salivares, do fígado e do pâncreas como processo de filtragem), mas também por movimentos cinéticos e tendências dinâmicas (uma molécula de água que temperada a 15 graus se desfaz quando do suco gástrico e se acopla a outra molécula de ácidos

¹⁷⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 17.

¹⁷⁹ DELEUZE, 2007, p. 42.

que potencializarão ou não as atividades neurotransmissoras, sendo que essa mesma molécula de água estando a 35 graus se acoplará a lipídios que fortaleceriam neurotransmissores específicos conectados aos rins). O cinético e o dinâmico quer dizer que embora o corpo tenha sua fisiologia mecânica, ele tem também um dinamismo que é extenso mas não é material, isso quer dizer que quando uma onda atua num nível do corpo (com suas velocidades e temperaturas), outras forças exteriores lhe demandam um encontro, sendo que é nesse encontro que a sensação surge, como resultante da mudança de nível de uma onda. A sensação será, nesse sentido, como um órgão provisório, determinado pelo encontro, “que só dura o quanto durarem a passagem da onda e a ação da força, e que se deslocará para se situar em outro lugar”¹⁸⁰.

Poderíamos falar de uma fisiologia da sensação, mas não apenas, estaríamos reduzindo-a às funções científicas da bioquímica, pois a provisoriedade da sensação como órgão é que a ergue como indeterminada, ou não localizável, se não como intensidade. Nesse sentido, a lógica da sensação trata-se de mudanças de níveis intensivos que se dão pela insistência dos órgãos transitórios no interior mesmo dos órgãos biológicos.

Quando Deleuze fala de lógica da sensação, está de fato falando de atuação das forças, mais precisamente de violência das forças como mudança de níveis sensitivos, cuja sensação aparece porque marca uma queda intensiva molecular, infinitamente pequena, para não dizer imperceptível aos olhos da inteligência mas grandemente perceptível aos tecidos corporais. Portanto, a sensação trata-se de um estado de forças complexa, cujas leis que regulam “não tem nada a ver com uma fórmula consciente a ser aplicada; elas fazem parte dessa lógica irracional, ou dessa lógica da sensação que constitui a pintura”¹⁸¹.

Em 1973 Deleuze escreveu um texto a propósito da pintura de Gerard Fromanger que muito nos instiga por se tratar de oito anos precedentes ao *Lógica da Sensação*. Embora quase uma década os separe dada a publicação do livro em 1981, um elemento fundamental é comum em ambos, a relação entre quente e frio pensada a partir da cor. Logo na abertura do livro, Deleuze não é nada reservado ao dizer que

¹⁸⁰ DELEUZE, 2007, p. 53.

¹⁸¹ Ibid., p. 87.

“eles [os vários aspectos da lógica da sensação] convergem na cor, na ‘sensação colorante’, que é o ápice dessa lógica”¹⁸².

Ora, não bastasse, o penúltimo capítulo do livro é dedicado exclusivamente à cor como tema principal, para além de recorrentemente em partes distintas do livro Bacon ser compreendido como um colorista. A importância da cor para Deleuze na pintura retoma o tema dos graus, dos níveis ou das tonalidades, isso quer dizer, que a cor como elemento pictórico funciona na tela como a matéria prima em que as forças atuam exaurindo aos seus limites os elementos do quadro.

A cor trabalhada como técnica na pintura é assumida pelo pintor como colorismo, isso quer dizer que a matéria primeira a ser utilizada para dar dinamismo à obra são as cores postas em relação. Bacon ao relacioná-las, as faz no sentido de erguer puras relações de cor, que Deleuze vai imediatamente vincular à relação diferencial: “O ‘colorismo’ não significa apenas cores que entram em relação (como em toda pintura digna desse nome), mas a cor que é descoberta como a relação variável, a relação diferencial de que depende todo o resto”¹⁸³.

O tema da cor assume um protagonismo porque se trata de reconectar o olho, destituindo a função da visão fechada na luz em benefício da visão háptica, aberta ao tátil. Isso quer dizer que o colorista trata das relações de sombreamento e de contorno, tanto o mais de volume, menos pela relação de valor entre preto e branco (absorção total ou reflexão total da luz) e mais pela relação de tonalidade entre quente e frio, expansão ou contração, que na verdade trata da abertura de uma zona espectral de variantes.

Compreendemos que essa análise de Deleuze que nomeia Bacon um colorista, elege a paleta de cores como a régua de medidas cinéticas e dinâmicas da lógica da sensação, pois é na seleção das cores que o pintor tangencia suas figuras num processo de erupção das sensações à pele da tela.

Fromanger é o pintor a quem Deleuze concentra a paleta de cor entre o quente e o frio, numa circulação de tons entre *rouge de cadmium*, *vert veronèse*, *rouge chine vermillonné*, *violet de bayeux*, *vert aubusson*, *violet d’égypte*, *violet de mars*, cuja cor sozinha define unicamente sua força, que será desenvolvida apenas no conjunto de relações das cores. Isso quer dizer que o pintor estabelece um circuito de comunicação

¹⁸² Ibid., p. 9.

¹⁸³ Ibid., p. 138.

entre as cores, em que estas se vizinham fazendo pulular sensações que segundo o filósofo nada desejam dizer, mas que de fato funcionam.

Deleuze faz uma pergunta a Fromanger a respeito do seu quadro-máquina: “como ele faz o quadro funcionar?”¹⁸⁴, de modo que menos importa a pergunta pelo o que é a pintura, mas muito interessa como ela é desenvolvida, pois como máquina o que parece cativar o filósofo é justamente o maquinismo pictural que movimenta a usina de Fromanger.

O quadro-máquina é operado sob dois circuitos: um morto e outro vital. O primeiro circuito é vinculado à circulação de valor de troca, por isso o quadro remete ao mercado. Nesse circuito o que sobressai é a indiferença entre os elementos do quadro, ou ainda, a indeterminação das partes. Não por acaso, Deleuze vai identificar a fotografia como o instrumento articulador dessa indiferença, que fundada na relação entre preto e branco, produz sua imagem na relação entre luz e sombra. Se há relação nesse momento, trata-se de uma relação de indiferença, em que cada elemento se mostra como plano fixo cujas comunicações ininterruptas entre os planos são paralisadas quando do instante fotográfico. Eis a função da fotografia em Fromanger que a utiliza como etapa metodológica de captação da cena, ou seja, como síntese mecânica do circuito de relações de troca do mercado. Esse momento se dá na medida em que o pintor aliado a um fotógrafo espreitam cenas notáveis pelas ruas, de modo que, segundo Deleuze, essas cenas tratam de “uma iminência sempre suspensa, a uniforme possibilidade que surja em qualquer lugar algo como um novo assassinato de Kennedy, dentro de um sistema de indiferenças”¹⁸⁵.

A foto iminente será projetada enquanto um negativo a ser utilizado para o tangenciamento do outro circuito. Isso quer dizer que a foto como sendo já um modelo da cena capturada nas ruas, torna-se objeto da pintura. Nesse sentido, a operação de espelhamento de imagem é tomada como técnica, de modo que remete a um aprofundamento do real: imagem 1 - a cena captada; imagem 2 – foto projetada; imagem 3 – quadro-máquina. A isso Deleuze identifica uma reversão da cópia, ou seja, de dentro do próprio modelo tira-se dele cópias que se distanciam ao ponto de não mais remeterem ao que inicialmente tomou-se como referência. Nesse sentido, não há mais modelo e não há mais cópia, as diferenças são erguidas como autônomas, ou, termo utilizado pelo próprio Deleuze ao tratar de Espinosa: a ideia da ideia como

¹⁸⁴ DELEUZE, 2006b, 313.

¹⁸⁵ Idem.

autômata, na medida em que nada diz do objeto¹⁸⁶. Parece-nos que esse essa reversão é levada ao limite justamente no quadro *Vert Vêronese* em que traz num dos planos outro quadro, *Rouge de cádmium*, da própria série exposto na vitrine de uma galeria (ver ilustração 21).

Pois bem, o primeiro circuito dito circuito de morte é composto de valor de troca de partes subsumidas num plano, os transeuntes noutro, e inclusive o próprio pintor cuja silhueta aparece nos quadros se faz também um plano. O que o circuito de morte ou circuito de foto faz é reunir num plano partes que se farão indiferentes em relação aos outros planos, podemos inclusive trazer um dos estados da síntese ideal da diferença que tratamos anteriormente e dizer que o plano dramatiza a determinabilidade da indeterminação da ideia, em que se subsume elementos de mercado num plano tomado na variável dx , sendo que esse plano não remete mais às mercadorias como objetos, mas remete sim ao limite dessas mercadorias relacionadas, quer dizer, à gênese dessas mercadorias. Disso, portanto que Deleuze diz do primeiro circuito de Fromanger como sendo o do valor de troca. É o valor como morte, fixação da continuidade que a fotografia capta para funcionar como negativo das tintas.

Recluso numa sala escura o pintor projeta a foto e insere as cores, eis o começo do segundo circuito, o vital. Se antes a indiferença marcava o circuito da foto, agora, o circuito vital ou circuito da pintura é marcado pelo quente e pelo frio que abrem um universo de conexões. Tratando Fromanger como um pintor do quente e do frio, Deleuze de fato está inserindo-o de algum modo na escola de coloristas de Bacon: “A fórmula dos coloristas é: se você leva a cor até suas puras relações internas (quente-frio, expansão-contração) você tem tudo [...] a forma e o fundo, o claro e o escuro”¹⁸⁷.

Ora, agora o quadro-máquina do colorista tem revelado seu maquinismo, qual seja, o circuito da indeterminação emaranhado pelo circuito das conexões, pois são as cores que comunicam os planos, tal qual Bacon em que a cor é responsável por dispor em vizinhança os níveis, cujo objetivo é tornar visível a sensação.

¹⁸⁶ Idem, 2017, p. 142.

¹⁸⁷ Idem, 2007, p. 139.

Ilustração 19: Rouge de Cadmium
(série Le peintre et le modèle)



Fonte: Gérard Fromanger (1972)

Ilustração 20: Violet de Bayeux
(série Le peintre et le modèle)



Fonte: Gérard Fromanger (1972)

Ilustração 21: Vert Véronèse
(série Le peintre et le modèle)



Fonte: Gérard Fromanger (1972)

Ilustração 22: Violet de Mars
(série Le peintre et le modèle)



Fonte: Gérard Fromanger (1972)

Os quadros da série *Le peintre et les modèles* fazem jus às gradações entre cores frias e quentes, de modo que sendo a pintura a arte de capturar as forças, o que vemos, portanto, são as forças atuando no limite de cada cor. O que isso quer dizer? Quer dizer que quando a cor preenche o vazio ou o morto da foto projetada, de fato, está ela limpando o quadro em prol de forças ou ondas em plena vibração. Deleuze não se refere à Bacon como um higienista dos clichês ao considerar que um pintor nunca começa seu trabalho numa tela branca, tanto o mais porque ambos, tela e pintor, estão rodeados de imagens virtuais e atuais? Pois bem, essa mesma compreensão está presente no escrito sobre a pintura quadro-máquina: “jamais o pintor pintou sobre a superfície branca da tela, para reproduzir um objeto funcionando como modelo, mas que sempre pintou sobre uma imagem, um simulacro, uma sombra do

objeto”¹⁸⁸. Fromanger limpa os clichês valendo-se de uma cor que uniformiza o quadro, entretanto na predominância da cor somos confrontados com as gradações remetendo a zonas mais claras. Essa operação remete a um movimento ascendente da cor escolhida dando mostras da força própria da cor, por exemplo no caso do violeta quente em *Violet de Bayeux*. Uma segunda é trazida para a tela, agora não mais como limpeza, mas como oposição para mais aquecer o violeta, é assim que se vê no fundo do quadro um homem em verde, cor fria. A cor fria ao entrar no quadro, trata-se de uma força de fora que ao encontrar o violeta de dentro, indubitavelmente estabelece uma conexão, isso quer dizer, o frio do verde vai compor com o quente do violeta ou o contrário. Diante do acaso dos encontros, portanto como se criasse um novo mundo no quadro, Fromanger não sabe qual das cores se fortalecerá, e não sabe justamente porque a tela não é neutra, há outras tantas imagens, outras tantas marcas virtuais no entorno e que a povoam, que embora imperceptíveis atuam nos encontros na medida em que conjuram também variações alotrópicas (uma molécula pode dar origem a outros dois elementos). Embora não saiba qual tom prevalecerá, é possível ao pintor manipular o encontro, e assim o faz inserindo uma outra coloração. O verde frio ao fundo foi inserido inicialmente para ressaltar o violeta quente, e para alcançar mais ainda o limite do quente, pareceu a Deleuze que Fromanger necessitou fortalecer o frio para efetivamente exprimir o quente, e assim o fez inserindo noutra parte do quadro o azul também frio.

Veja-se que o frio adentra de plano em plano o quadro, primeiro ao fundo o verde, em seguida o azul. São tonalidades num circuito comunicativo de diferenças, o verde diferente do azul em termos de temperatura comunicando com o violeta também de outra grandeza termodinâmica, mas que não anulam o outro circuito residual (da foto), por isso a presença do preto na figura de um dos homens no quadro. Essa presença parece justamente marcar uma vibração, uma mudança de nível da onda, por isso sensação. No plano seguinte à frente do homem de cor preta, o quente dará vistas impositivamente. Nesse momento o amarelo colore outro homem cuja vibração nos dá um violeta não mais meramente como cor, mas já trazendo o plano do erotismo, o quente violeta-erótico. No primeiríssimo plano o quadro traz a silhueta do pintor, quase como um Velásquez que entra na cena vindo de fora para revelar as mãos que manipulam os encontros, mas não apenas, para Deleuze o pintor tem uma dupla função inserido na tela: a fixidez da cor preta que subsume a mercadoria e que não

¹⁸⁸ Idem, 2006b, p. 314

remete nem ao quente e nem ao frio, e portanto o corte que paralisa os fluxos contínuos da imanência, e, a mobilidade da sombra como não localizada que remete à inquietude das vibrações entre quente e frio, portanto a sensação como mudança de níveis, como gradação¹⁸⁹.

O que Deleuze nos dá com os dois escritos sobre pintura é uma imagem pictural das forças, que por sinal é a pintura tratada por Anne Sauvagnargues como a arte que tem por feito a captura de forças atuantes. Essa captura é realizada a partir de técnicas que simultaneamente manipulam matérias primas numa elasticidade concreta, sobretudo as bisnagas de tintas e os pincéis, e, manipulam também a composição colorista, de modo que a imagem-pintura é pictural justamente porque não encerra o quadro como um pensamento representado. Não representar quer dizer dramatizar, dar corporeidade às tintas, tomar cada cor como corpo cujas forças atuam e recebem atuações de outros corpos. Nesse sentido, a tela do pintor, como solo de dramatizações, reúne as atuações combativas das cores, por isso o quadro *Violet de Bayeux* de Fromanger pode ser visto também como um jogo de forças entre cores, bem como o quadro de Bacon cujo figural se faz o campo de combate de forças, e por isso as cabeças sem rostos, as colunas saídas dos corpos, pernas desmanchando, pois especializadas menos como partes representadas e mais como campo de apresentação de forças.

Aqui vamos nos valer de uma técnica artística defendida por Deleuze no prólogo da sua tese de doutorado, o *Diferença e Repetição*, qual seja, a colagem na pintura. Essa técnica é operada inicialmente por um recorte seletivo, ou seja, a parte de um conjunto é retirada e juntada a outra parte de outro conjunto cujo objetivo é atuar como força de criação dentro de uma narrativa corrente. É por isso que Deleuze fala em Marx filosoficamente glabro, Hegel barbudo, Giocondo bigoduda. Nesse sentido, operando por colagem, vamos concluir com um Deleuze filosoficamente pintor, isso quer dizer, um Deleuze que para dar conta de mostrar o seu *diferencial*, precisou saturá-lo ou tonalizá-lo ao nível da imagem como o único meio de fazer visível o que é existente como infinitamente pequeno sem necessariamente fixar o contínuo ininterrupto da imanência. Eis a colagem:

¹⁸⁹ Idem, p. 315.

Gravura 1: “distinto obscuro como dupla cor com que o filósofo pinta o mundo com todas as forças de um inconsciente diferencial”¹⁹⁰.

Gravura 2: “Nenhum artista, nem o mais desesperado, pintou um quadro sem sentir essa estranha alegria que acarreta a criação da imagem – isto é, a transformação da imagem sobre o quadro, a mudança que o quadro produz na imagem”¹⁹¹.

O que essa colagem nos dá é a possibilidade de perceber que Deleuze requisita a imagem insistentemente como meio que especializa o contínuo ininterrupto da vida, e por isso, o contínuo do pensamento, seja na pintura, seja na filosofia, seja nos diagramas matemáticos. Ao dizer que o quadro muda a imagem, faz dela algo hetéreo que serve às ideias na medida em que serve também aos corpos transitando entre ambos e fazendo ambos transitar entre si por intermédio dela mesma como meio.

¹⁹⁰ Idem, 2006a, p. 387.

¹⁹¹ Idem, 2006b, p. 318.

A imagem e a lente de Proust

Qual o estilo do escritor Marcel Proust na obra *Em Busca do Tempo Perdido*? Pergunta que ronda Deleuze no livro *Proust e os Signos*. O filósofo propõe-se a uma leitura da literatura a partir de contribuições da filosofia, e nesse sentido, Proust seria um escritor do pensamento diferencial, entre tantos aspectos, sobretudo, por explorar na sua obra uma busca da verdade, o que para Deleuze caracteriza o status filosófico de *Em Busca do Tempo Perdido*.

A literatura para Deleuze é um movimento sempre inacabado que não se faz na reflexão do vivido, mas além, trata-se de um escrever como extrapolação da matéria vivível ou vivida, conforme termos do próprio filósofo. Ainda, a escrita literária leva a linguagem a um limite, e nesse limite a língua é tornada estrangeira dentro de si mesma¹⁹². Nesse sentido, o escritor é para o filósofo alguém que vê e ouve nos desvios da linguagem, como um tradutor do intraduzível e o que diz em imagem o não dizível.

Deleuze encontra em Proust um aliado para a crítica ao pensamento da representação, cujo romance escrito em sete volumes evidencia dentre inúmeros temas, o recorrente deslocamento do voluntário em benefício do involuntário. Isso quer dizer, inclusive, das atuações das faculdades quando do ato de pensamento, por isso o escritor surge como um pensador cuja aliança é favorável à Deleuze quando do embate com a representação.

Ao se dedicar à obra proustiana, Deleuze não havia ainda desenvolvido precisamente sua teoria diferencial das formas de pensamento em que distingue a filosofia da literatura pela diferença entre conceito e sensação¹⁹³. No entanto, no seu romance, Proust é tomado pelo filósofo como um crítico da imagem do pensamento. Há um deslocamento no qual um novo foco emerge: *da imagem do pensamento passa-se ao pensamento sem imagem*. Em *Proust e os Signos* percebemos com recorrência a tomada que Deleuze faz de Proust ao explorar a crítica deste ao primado da filosofia sobre o pensamento e impulsiona um procedimento de colagem, de onde emerge uma proposta de diálogo entre o filosófico e o não filosófico e que possibilita a criação de conceitos originária no exercício do não conceitual. Em outras palavras, a arte, em um

¹⁹² DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 15.

¹⁹³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 194.

processo que força o pensamento, provoca a emersão criadora de conceitos, partindo da compreensão do não conceitual como base para que o conceito possa ser criado. Nesse sentido, constatamos uma convocação da filosofia para o processo criativo dos conceitos.

No diálogo proposto entre filosofia e literatura - Deleuze e Proust - é importante compreender a fundamentação que o filósofo dá à obra literária a partir de categorias do seu pensamento. Deste modo, parece-nos que Deleuze não estaria tão e somente analisando o romance, além, teria no esforço de empreendimento do pensamento diferencial, demarcado Proust como também um pensador diferencial, contudo, a partir da produção artística.

O itinerário da lente proustiana se constrói em três pilares que fazem do escritor literário um importante momento para compreensão da imagem no pensado filosófico de Deleuze, quais sejam: o pensamento sem imagem, a busca da verdade como aprendizado temporal¹⁹⁴, e, a arte como reveladora da diferença.

Para além de um romance com histórias de amores não bem sucedidos, Proust é para Deleuze o criador de um universo de signos. Não por acaso o livro é intitulado *Proust e os Signos*, justamente porque os signos constituem o elemento central de toda obra. A evidência da *Recherche*¹⁹⁵ se coloca somente a partir da compreensão dos signos e necessariamente os sentidos destes.

Os signos não são os fatos, nem matéria, nem um objeto ou um ser, ao contrário, estes últimos são emissores de signos, trazem em si os signos emaranhados que devem ser interpretados, isto é, as coisas emitem sinais que devem ter seus sentidos necessariamente interpretados, de modo que o signo tem um sentido sempre equívoco, implícito e implicado¹⁹⁶. Nesse aspecto, a *Recherche* constitui um universo de signos que demandam interpretação, posto que é no encontro com os signos que se constitui o início do aprendizado temporal como caminho da própria busca da verdade.

Os signos são específicos e constituem a matéria de diferentes mundos, de modo que Proust nos apresenta uma escala de mundos no seu universo, e a busca da

¹⁹⁴ George Poulet em *O Espaço Proustiano* na sua leitura da obra proustiana diz: “A ignorância de sua posição no espaço não é menor que a de sua situação na duração” (p. 13), desse modo, problematiza que aliada à questão do tempo, Proust trata simultaneamente a questão do espaço. (POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução Ana Luiz Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992).

¹⁹⁵ No correr do texto utilizaremos *Recherche* como referência para citar o conjunto de livros *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust.

¹⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução Antônio Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 86.

verdade está intrinsecamente relacionada ao aprendizado gradativo, temporal, de interpretação dos signos em acordo com os níveis da escala. É nesse sentido que Deleuze compreende a obra de Proust baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos.

Segundo Deleuze os signos formam ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade da obra. A unidade consiste na compreensão de que todos os mundos do universo proustiano formam conjuntos de signos emitidos e que não há outro modo de descobrir a verdade que não seja por interpretação e decifração deles. A pluralidade, por sua vez, consiste no apontamento de que os signos não são invariáveis, isto é, não mantêm uma relação de identidade com seu sentido. Na medida em que um signo é emitido por um conjunto determinado no mundo, esse mesmo signo pode apresentar, e de fato apresenta, sentido variável quando decifrado a partir de outro conjunto. A pluralidade é caracterizada no entendimento do signo como a matéria específica de cada conjunto, de modo que o sentido de um signo mundano não é necessariamente o mesmo enquanto signo artístico. Essa pluralidade se desdobra ainda na relação que é estabelecida entre o signo e a faculdade que o decifrará, de modo que para cada necessidade de interpretação uma faculdade será convocada: “a faculdade escolhida sob coação do signo constitui o interpretar; e o interpretar produz o sentido, a lei ou a essência segundo o caso”¹⁹⁷.

O universo de Proust é constituído por quatro mundos graduados e de fundamental importância para compreensão da obra. O primeiro mundo é o dos signos vazios, o da mundanidade. Deleuze identifica esse mundo como o das famílias espirituais, os grupos ou classes, e o aprendizado dos signos mundanos tem sua importância justificada pela compreensão das leis e dos legisladores desse mundo, trata do reconhecer porque uma pessoa é aceita ou não em uma classe. Na estrutura temporal, outro aspecto pluralista dos signos, a mundanidade é literalmente perda de tempo, uma vez que esses signos ainda depois de interpretados retornam idênticos, no entanto, Proust elucida que perder tempo é também fator elementar do aprendizado, e no caso dos signos mundanos o tempo perdido é compreendido como maturação do aprendiz.

O segundo mundo é o dos signos mentirosos, o mundo amoroso. O signo amoroso reveste-se do desconhecido, como emissões misteriosas que instigam e

¹⁹⁷ Idem, p. 140.

angustiam o amante para permanente decifração dos sinais lançados pelo amado. O amor se alicerça em duas leis. A primeira lei é subjetiva e tem o ciúme como condição. É a profundidade cavada pelo ciúme, exaustivo, que revela a verdade do amor. O amante em uma busca heroica pela decifração dos sinais do amado atinge determinada exaustão por querer sem sucesso possuir os mundos desconhecidos pertencentes ao ser amado, no entanto, a posse desses mundos não pode ser realizada justamente porque não pertence à relação amorosa, pertence ao passado do ser amado que jamais poderá ser revelado ao amante. Assim, a exaustão dessa busca ciumenta e inatingível, leva alguém que ama mais longe na apreensão e na interpretação dos signos¹⁹⁸. O amor não emite signos vazios, ao contrário da mundanidade, o amor exprime mentiras que exigem interpretação. A segunda lei é objetiva e reveladora das mentiras da primeira lei. A objetividade é a descoberta da mentira como o segredo da homossexualidade. Para Deleuze, Proust apresenta a origem do amor no hermafroditismo original, de onde os sexos se separam pela incapacidade da fecundação, no entanto, traduzem a revelação das mentiras amorosas exatamente porque é o retorno de toda pessoa amada, isto é, a busca do sexo igual como retorno à origem. O aprendizado do signo amoroso consiste na interpretação das mentiras, que por sua vez, só pode ocorrer num tempo perdido. E fato, a revelação da mentira amorosa só é alcançada por quem amou depois que o amor se desvinculou da pessoa amada, após o término da relação amorosa, assim, interpretar a mentira amorosa implica o fim da relação e o desprendimento do amor em relação ao amado.

O terceiro mundo trata dos signos sensíveis, o mundo das impressões que remete à sensibilidade e que marca a terceira escala ou grau do universo proustiano. Segundo Deleuze, em comparação aos outros dois anteriores, esse se aproxima da verdade, no entanto ainda de maneira incompreensível, e embora seja a verdade percebida ainda não é explicada. Os signos sensíveis marcam pela alegria imperativa com que se apresentam. A qualidade extrapola o objeto – matéria - e se coloca como uma impressão diferente que deve ser decifrada. Estes signos remetem a um movimento de desprendimento da qualidade aprisionada ao objeto, como se a essência da coisa ou do acontecimento, se apresentasse na associação de ideias como sendo verdadeiras. No mundo das impressões, Deleuze localiza o recurso da memória e a imaginação, recorrentemente utilizadas por Proust. Diferente de um processo de simples recordação, os signos sensíveis emitem qualidades não encontradas no

¹⁹⁸ Idem, p. 8.

mundo social e nem no amor, são emissões que suscitam um sentimento de plenitude, sobretudo porque trazem emaranhado o desprendimento do objeto como um algo a ser revelado verdadeiramente, como interpretação de algo já vivido e que outrora não tivera exata compreensão. Em outros termos, trata-se de um acontecimento que se lança de tal maneira intensiva que impõe ao indivíduo a certeza de que algo está sendo dito e necessita ser apreendido como a revelação de uma verdade. No entanto, nem sempre esse algo intenso é interpretado. O aprendizado dos signos sensíveis consiste em um esforço do pensamento para decifrar quais acontecimentos, ou quais objetos ocultos, determinada impressão remete de modo imediato e impositivo, posto que nesta decifração o intérprete explica a alegria e a excitação sentidas diante dos tais signos, tal qual a compreensão de uma experimentação da essência ou da eternidade de determinado acontecimento. Os signos sensíveis apresentam nova estrutura do tempo, como uma dobra temporal, e Proust revela um redescobrimento temporal inserido num tempo já perdido. Esse tempo redescoberto suscita ou ressuscita acontecimentos numa imagem da eternidade justamente por se tratar de signos que desprendem da matéria, apesar de ter nesta sua origem.

O quarto mundo é o dos signos artísticos, o mundo da arte. A arte é o ápice do universo proustiano, uma vez que representa a ponta da escala na busca da verdade. Os signos artísticos encontram seu sentido numa essência ideal, são os fiéis reveladores da verdade. O mundo da arte reage sobre os outros três mundos inferiores, pois é a arte que os integra e que lhes dá o colorido de um sentido estético que penetra no que eles tinham ainda de opaco¹⁹⁹. Sem o mundo da arte o aprendizado dos outros é incompleto, pois é a arte que revela a verdade que ressoa todo o aprendizado, perpassando os signos vazios da mundanidade, a clareza das mentiras amorosas até a exatidão das sensações impositivas redescobertas através de uma qualidade que se desprende da matéria. O aprendizado dos signos artísticos consiste no aprendizado da vida, pois é o único caminho do encontro da verdade, sendo que o essencial está na arte que revela o verdadeiro sentido do signo. Se os signos sensíveis remetem ao descobrimento de um novo tempo no interior do tempo perdido, os signos artísticos remetem, por sua vez, inteiramente ao novo tempo redescoberto como um tempo absoluto, verdadeira eternidade que reúne o sentido e o signo, uma vez que por ser verdade se coloca para além da perda temporal.

¹⁹⁹ Idem, p. 13.

Nesse sentido, Proust projeta um universo de signos que remete a vida como um percurso de intenso aprendizado, fundamentalmente porque é por esse percurso que cada indivíduo vislumbrar a verdade. Em face disso, o universo proustiano revela uma crítica imbricada ao aprendizado da verdade como representação de noções já conhecidas que devem ser obtidas como reproduções metodicamente aprendidas. Ao contrário, o aprendizado proposto pelo escritor implica numa dessemelhança, aprender na relação vivida da própria vida e dos encontros contingentes, assim, a verdade como um encontro temporal e não como esclarecimento metodológico.

Deleuze parece construir a imagem do universo proustiano constituído sutilmente no extenso conjunto da *Recherche*, tendo identificado na unidade e na pluralidade dos signos os dois eixos que sustentam o universo que implica necessariamente o aprendizado dos signos.

A análise do filósofo remete a um questionamento: Por que a importância dos signos como aspecto central da obra de Proust? A hipótese de Deleuze é que no conjunto literário há uma busca da verdade fundamentada num aprendizado, o aprendizado da essência, uma vez que esta não é dada e sim encontrada. Contudo, o aprender implica a compreensão da intensidade da vida que se revela a partir dos signos, e daí a importância destes, pois são os signos que movimentam o pensamento para a verdade.

Ora, assim, a análise deleuzeana demonstra que a grande obra de Proust é um aprendizado por intermédio dos signos no encontro da verdade, e mostra que a obra elege como partida a contingência das relações da vida como produtora de sinais que incomodam e forçam o pensamento a interpretá-los, de modo que se há verdade, apesar de não aprisionada, essa se faz imersa nos movimentos contínuos do mundo da matéria.

Diante da classificação dos signos na obra de Proust, Deleuze procederá a análise tomando por foco a direção que encontra no escritor que ressoa um pensamento violentado à interpretação produtora da verdade. Para tanto, inicialmente cabe a questão: O que é pensar?

Deleuze nos possibilita responder esse questionamento partindo de contribuições da obra de Proust, como sendo o pensar um movimento provocado à interpretação, isto é, pensar como sendo uma decifração ou tradução de um signo. A gênese do pensar para os dois, Deleuze e Proust, não se encontra em pressuposições que tomam o pensamento como naturalmente verdadeiro, ao contrário, compreendem

a gênese do pensamento naquilo que é desconhecido como tal. Desse modo, pensar tem sua origem no incômodo do desconhecido, numa pressão atormentadora que leva as faculdades ao limite e que acessa um pensamento puro, sem imagem. Nas palavras de Deleuze:

É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa de uma tríplice violência, violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (DELEUZE, 2006a, p. 208).

Deleuze encontra na crítica de Proust ao pensamento, ressonâncias que se estendem a uma crítica ao próprio pensar filosófico. A filosofia, tanto quanto a amizade, remetem à boa vontade, seja da disposição para o pensamento, seja para a concordância amigável sobre as coisas. Desse modo, Proust identifica que a verdade amigável assume caráter superficial pois não conhece a necessidade, não é produto de um encontro inesperado, ao contrário, a verdade da boa vontade é produto de um ensinamento acordado, metodicamente elaborado.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze aponta para o fato de os pressupostos sempre aparecerem como um problema para a filosofia. Um problema que emerge de dois modos distintos: (i) objetivos e (ii) subjetivos. Os pressupostos objetivos são aqueles dados explicitamente como conceitos, os quais são perceptíveis ao longo da história do pensamento. Para que haja uma originalidade postulada em um dado sistema filosófico costuma-se julgar fundamental a negação dos conceitos anteriormente formulados. Neste contexto, negando os pressupostos objetivos não se escapa necessariamente do uso de pressupostos, uma vez que no lugar do objetivo se incorre em pressupostos subjetivos. Estes últimos, por sua vez, são, para Deleuze, o que marcam a boa vontade da filosofia, haja vista ser a partir deles que se verifica certa encenação, uma espécie de retirada do pedantismo presente nos conceitos tradicionais. O pressuposto subjetivo é a forma de verniz que simula um pensar natural, o qual permite ao pensamento, aparentemente, começar sem pressupostos. A forma comum do pressuposto subjetivo é frequentemente identificada a partir de sentenças vagas, tais como: ‘todo mundo sabe, ninguém pode negar’. Desse modo, postula-se que pensar é de conhecimento de todo e qualquer indivíduo, não podendo assim ser negado. Esse fato implica para Deleuze na naturalização do pensar como uma coisa boa e verdadeiramente afirmada e acatada por todos. Esses mesmos pressupostos subjetivos permanecem implícitos e não se caracterizam como um pedido de aceitação

por parte do filósofo, naturalmente são entendidos e aceitos como um modo pré-filosófico, donde a boa vontade moral do pensamento representacional que postula ter consigo o caminho da verdade.

As verdades da boa vontade são voluntárias e ignoram as zonas obscuras em que são elaboradas as forças efetivas que agem sobre o pensamento²⁰⁰, desse modo, as verdades elaboradas da decisão amigável permanecem abstratas. Em Proust, a busca da verdade é uma aventura involuntária, aventura esta que considera o acaso do encontro e a necessidade do pensamento, e aqui temos a retomada da importância do encontro com o signo como atormentador de um imobilismo do pensamento e a inevitável interpretação do seu sentido, desse duplo, acaso e necessário, servem as essências, compreendidas por Proust como a verdade a ser alcançada. Segue Deleuze:

É verdade que, no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento advém. O privilégio da sensibilidade como origem aparece nisto: o que força a sentir e aquilo que só pode ser sentido são uma mesma coisa no encontro (DELEUZE, 2006a, p. 210).

Deleuze nos fala de uma disjunção das faculdades, certo estrangulamento das faculdades levadas ao limite, de modo que violentadas estas alcançam o pensamento puro, sem imagem, e fazem explodir o diferente. Qual é o limite de uma faculdade? Ora, o que só pode ser sentido e o insensível ao mesmo tempo, ou ainda, o impossível de se imaginar. Assim, Deleuze, ao modo proustiano, encontra em uma pressão invasora das faculdades a criação como resultado do pensamento diferencial, uma vez que forçadas ao limite, as faculdades não encontram semelhante que seja reproduzido naturalmente como boa verdade.

Nesse sentido, Proust ao enveredar na sua obra o personagem-narrador pelo caminho do involuntário, elege a sensibilidade como origem do pensar, no entanto, origem que potencializa as faculdades ao transcendental no encontro das essências. As essências, por sua vez, caracterizam-se tanto como o objeto do encontro violento das faculdades com os signos, como são elas que elevam a sensibilidade à interpretação dos sentidos dos signos, pois justamente as essências como verdades, são o encontro ideal do material com o não material. Esse exercício limítrofe das

²⁰⁰ Idem, p. 89.

faculdades que expressam o diferente enquanto essência que é desenvolvido por Deleuze em *Diferença e Repetição*.

Cada uma (faculdade) comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras (...) Há, pois, alguma coisa que se comunica de uma faculdade a outra (...) Dir-se-ia que há Ideias que percorrem todas as faculdades, não sendo o objeto de qualquer uma em particular (...) antes, a instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, capazes de engendrar em cada caso, seguindo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdade (...) Além disso, não são elas aclaradas por uma luz natural; são, antes de tudo, luzentes, como clarões diferenciais que saltam e se metamorfoseiam (DELEUZE, 2006, p. 211-212).

Para tanto, Deleuze ao traduzir o pensar em Proust como interpretação de signos, não o diz no nível de representar alguma coisa como sendo esta um mistério impenetrável, diversamente, interpretar os signos é antes estar diante de uma força desconhecida que exige do pensamento o seu desvelamento, posto que não encontra explicação semelhante nem mesmo no próprio pensamento, desse modo, o pensar é tornado como criação e o pensamento forçado a pensar em si mesmo. Uma vez mais recorremos a Deleuze:

O que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio 'impoder' natural, que se confunde com a maior potência, isto é, as forças informuladas, como com outros tantos vôos ou arrombamentos do pensamento [...] pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento [...] o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o resto é arbitrário e enfeito). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar 'pensar' no pensamento (DELEUZE, 2006a, p. 213).

Proust no seu universo de signos demonstra com recorrência as faculdades submetidas a uma força tal de encontros inesperados, seja de um mundano que emitindo sinais expressa a lei de um grupo, seja um ciumento que exaurido no amor mostra-se atormentado pelas mentiras da pessoa amada, ou ainda, a intensidade de um acontecimento que se impõe numa qualidade verdadeira como explicação de algo até então não compreendido, e fundamentalmente, na alegria pura quando diante de uma obra de arte. A arte é o ápice da escala do aprendizado proustiano, e que para Deleuze esta o é justamente porque tem em si o pensar criativo, esse pensar que no limite disjuntivo das faculdades exprime o diferente dessemelhante.

O alcance do pensar como criação por não irromper do voluntário é nas gradações proustianas um aprendizado temporal. É nesse aspecto que Deleuze

entende a importância do tempo na obra, uma vez que Proust dobra e desdobra o tempo em níveis que se entrelaçam como sustentação do aprendizado do pensamento diferencial, assim, a *Recherche* não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado.

A sentença primeira do aprendizado proustiano é: Aprender *com* e não aprender *como*. Segundo Deleuze, “o signo implica em si a heterogeneidade como relação. Nunca se aprende fazendo como alguém, mas fazendo com alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende”²⁰¹. Essa sentença constitui um desdobramento da crítica de Proust às verdades intelectuais produzidas pela boa disposição do pensar lógico, verdades estas que desconhecem a necessidade, uma vez que não são resultado do encontro com os signos. Com a boa vontade o aprendizado é caracterizado a partir da relação de semelhança com um modelo apresentado, cujo pensamento é orientado no exercício voluntário de fazer como alguém faz. Distintamente, o aprendizado no exercício involuntário do pensamento decorre da relação com algo ou alguém, de maneira que pensar implica a produção de uma verdade desconhecida desde o início, sobretudo porque esta não parte de elaborações lógicas, ao contrário, é fruto dos acasos da existência.

Deleuze fala em educação dos sentidos²⁰² como o processo de aprendizagem a partir da sensibilidade que apreende o pensamento puro que é gerador do diferente, o que em Proust é a essência como produto artístico.

Essa educação dos sentidos na obra de Proust remete à formação do personagem-narrador em um escritor, contudo, um escritor que busca sua fundamentação criadora no entendimento dos acontecimentos do mundo, de modo que a verdade da sua produção artística não é como a verdade de uma produção filosófica originária em pressupostos naturalmente aceitos. O aprendizado da *Recherche* é a interpretação dos signos que traz emaranhada a verdade essencial. Desse modo, como anteriormente desenvolvido, os signos são revelados a partir de encontros violentos e não esperados, que de modo impositivo forçam o pensamento, pois o

²⁰¹ Idem, p. 21.

²⁰² Deleuze parece evocar Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*: “uma educação dos sentidos é necessária. Essa educação tem por finalidade harmonizar meus sentidos entre si, restabelecer entre seus dados uma continuidade que foi rompida pela própria descontinuidade das necessidades de meu corpo, enfim reconstruir aproximadamente a totalidade do objeto material” (BERGSON, 2010, p. 49).

aprendizado implica a presença dos signos e estes por sua vez não são dados voluntariamente. Eis a natureza temporal do aprendizado.

Dizer que o aprendizado é temporal implica compreender que o tempo é condição necessária do aprender. Desse modo, entre tantos aspectos, a elevação do indivíduo ao ápice do universo proustiano requer a experimentação sensível dos encontros e situações acontecidas no mundo. O aprendizado do escritor de Proust exige singular experimentação da vida, ou melhor, julga que aprender é um ato individualizado, sobretudo porque não há modelo de aprendizado que ilumine a verdade.

Os “homens superiores” nada lhe ensinam, o próprio Bergotte ou Elstir não lhe podem comunicar nenhuma verdade que lhe evite fazer seu próprio aprendizado e passar pelos signos e pelas decepções para os quais ele se inclina (DELEUZE, 2003, p. 29).

O aprendizado na *Recherche* é fruto de decepções cuja origem está na violência dos encontros com os signos. O momento fundamental da busca ou do aprendizado é da alçada da decepção, pois os signos se lançam e o indivíduo aprendiz não alcança nos objetos a revelação dos segredos destes signos. A decepção é causada pela ilusão do indivíduo que vincula o signo com o objeto que o emite. O que o herói da *Recherche* não sabe no início da aprendizagem? Não sabe:

que a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil signos exteriores, mesmo em certos fenômenos invisíveis, análogos no mundo dos caracteres ao que são, na natureza física, as mudanças atmosféricas (DELEUZE, 2003, p. 28).

Diante da decepção, há os dois meios colocados em prática para superá-la, que são o objetivismo e o subjetivismo. O primeiro trata da crença de que é o próprio objeto que traz o segredo do signo e que nesse objeto há um confinamento explicativo reforçado pela tendência natural e habitual levado pelo comodismo das faculdades. Relacionar um signo ao objeto que o emite é de início a direção natural da percepção ou da representação, mas é também a direção da memória voluntária, que lembra das coisas e não dos signos; é também a direção do prazer e da atividade prática que se baseiam na posse das coisas ou na consumação dos objetos²⁰³.

²⁰³ DELEUZE, 2003, p. 27.

Para Deleuze, o objetivismo é explicado como tendência natural porque o signo se mostra sob duas direções, em uma ele se veste de objeto e na outra assinala alguma coisa diferente a ser entendida. A primeira direção é a do prazer que sacrifica o verdadeiro sentido do signo, pois o prazer recompensa a intensidade do encontro inicial desconhecido e assim permanece na exaltação do objeto. A segunda direção do objetivismo é formular de boa vontade sentidos lógicos para violência invasora do encontro com o signo. Estes sentidos são identificados como as verdades superficiais que inclusive Proust identifica com as da filosofia. Desse modo, percebemos que o aprendizado temporal proustiano encontra no seu primeiro momento o objetivismo como desvio comumente aceito pelos indivíduos, pois diante da decepção, mostra-se fácil e cômodo recorrer ao objeto como a verdadeira explicação do que se lhes aparece desconhecido nas experiências vividas, ou como nas palavras de Deleuze, nas zonas obscuras em que a verdade se apresenta.

O subjetivismo, por sua vez, é a compensação subjetiva à decepção com o objeto e que se dá no retorno após a primeira experimentação com o signo. A compensação ocorre em uma série de associações subjetivas que buscam o sentido do signo em outro lugar que não só no objeto, como a existência de elementos exteriores encontrados em outros objetos, cuja explicação é inteligível.

A educação dos sentidos em Deleuze ou em Proust implica o aprendizado do escritor para verdades não formuladas que necessita passar por dois momentos: a explicação a partir do objeto ou a compensação subjetiva que associa elementos de parentesco. O progresso do aprendizado requer a superação desses momentos que se fazem presentes nos níveis do universo proustiano, sendo que os signos mundanos, amorosos e sensíveis apontam para essa superação, uma vez que eles também compõem o aprendizado. No entanto, é só com os signos artísticos que a superação ocorre efetivamente, pois esses são os reveladores da essência.

Desse modo, compreendemos porque o aprendizado em Proust é para Deleuze aprender 'com', especialmente porque o aprendizado implica a interpretação do real sentido do signo, isto é, aprender com o signo, sendo que como alternativa ao aprendizado há a tendência natural da escolha pelo aprisionamento do objeto ou pelas associações do sujeito como recompensa à decepção do encontro inexperiente.

O que Deleuze demonstra é que se a *Recherche* tem como elemento central o aprendizado da verdade, é sobretudo porque essa verdade é temporal²⁰⁴. Esta verdade é temporal porque não é uma imagem reproduzida naturalmente pelo pensamento, ao contrário esta é criação necessária de um pensamento sem imagem. Para tanto, o aprendizado exposto na obra proustiana é o aprendizado do pensar sem semelhante.

Deleuze inicia o capítulo IV, *Os Signos da Arte e a Essência*, se valendo do questionamento que remete à superioridade dos signos da arte com relação a todos os outros. Ao ser abordado o universo de signos proustianos, o mundo da arte é compreendido como o ápice deste universo, superioridade justificada como o único mundo cujos signos revelam a verdade. Para tanto, além dos aspectos de unidade e pluralidade trabalhados por Deleuze, é fundamental compreender outras duas características presentes no mundo da arte que o mantém como nível final do aprendizado de *Recherche*.

A generalidade e a materialidade são as características que fazem dos mundos da mundanidade, amoroso e sensíveis, incapazes de revelar a verdade. A materialidade marca tanto a emissão quanto a explicação dos signos que não são artísticos. Esses signos mantêm-se vinculados ao material uma vez que se apresentam envoltos ou por um objeto ou por uma aparência materializada. Ademais, a explicação conserva-se material porque na intervenção das faculdades o desenvolvimento explicativo preserva ainda algo de material. Segundo Deleuze, enquanto se descobrir o sentido de um signo em outra coisa, ainda subsistirá uma pouco de matéria rebelde ao espírito²⁰⁵. Esses três mundos se aproximam da essência uma vez que todos convergem para o mundo da arte e compõem o aprendizado, no entanto, sempre incorrem no objetivismo ou no subjetivismo. A essência, apesar de revelada pela arte, não deixa de participar dos outros três mundos, isto é, no mundanismo a essência se apresenta como a tarefa que deve ser aprendida pelo indivíduo enquanto leis gerais do vazio; no amor a essência se mostra como aprendizado enquanto leis gerais da mentira e do segredo do hermafroditismo original; por sua vez, o mundo sensível encontra sua essência ao revelar a verdade diferencial de um lugar, de um momento,

²⁰⁴ Vera de Azambuja Harvey em *Marcel Proust: Realidade e Criação* compreende a obra de Proust como sendo marcada pelo selo do tempo [...] como um processo artístico em que nada é involuntário e sim arranjado, tendo em vista um objetivo final: a negação do tempo, a vitória da obra de arte sobre o tempo. (HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 26).

²⁰⁵ DELEUZE, 2003, p. 38.

não sendo mais por intermédio de leis gerais, porém, a revelação de um tipo de essência local, que se aproxima da verdade final não se desvincula da materialidade.

A arte mostra sua superioridade na verdadeira unidade de um signo material e um sentido inteiramente espiritual, em outras palavras, os signos artísticos, desmaterializados, encontram seu sentido em uma essência ideal.

Proust mostra aos seus leitores belíssimas passagens que descrevem os efeitos de pura alegria proporcionados por uma obra de arte, nesse sentido o trecho abaixo que remete à Sonata de Vinteuil do primeiro volume de *Recherche* revela o caráter do sentido espiritual dos signos artísticos:

Primeiro o piano solitário se queixou, como um pássaro abandonado da sua companheira, o violino escutou-o, respondeu-lhe como de uma árvore vizinha. Era como no princípio do mundo, ou antes, era naquele mundo fechado a tudo o mais, construído pela lógica de um criador e onde para todo o sempre só os dois existiriam: aquela sonata. Era um pássaro? Era a alma ainda incompleta da pequena frase, era uma fada, invisível e chorosa, cuja queixa o piano em seguida ternamente redizia? Seus gritos eram tão súbitos que o violino devia precipitar-se sobre o seu arco para os recolher. Maravilhoso pássaro! O violinista parecia querer encantá-lo, amansá-lo, capturá-lo. Já havia passado para a sua alma, já a pequena frase evocada agitava, como ao de um médium, o corpo verdadeiramente possesso do violinista (PROUST, 1948, p. 290).

O que é essa essência que revelada pela arte a faz superior aos outros mundos? Deleuze responde que é uma diferença, a diferença última e absoluta. Valendo-se de Proust, o filósofo apresenta a essência como uma qualidade última no âmago de um sujeito: “diferença interna, diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”²⁰⁶.

Em Proust a diferença é como o ponto de vista em que cada sujeito revela o mundo, desse modo a essência é qualidade última no fundo aparentemente inatingível de cada indivíduo, pois é a arte que justamente atinge esse fundo e revela a qualidade como o nascimento de um novo mundo.

É importante destacar alguns outros aspectos da compreensão deleuzeana da diferença em Proust, posto que a essência como ponto de vista parece incorrer num perspectivismo. Ora, a essência abarca três noções que reunidas revelam a magnitude

²⁰⁶ Idem, p. 39.

da diferença nos escritos de Proust, são elas: essência como individualizante; essência como tempo original absoluto; essência como estilo.

A essência como individualizante remete à compreensão de que cada indivíduo revela o mundo de certo ponto de vista, sendo a essência algo individual. Contudo, a essência proustiana não se confunde com o sujeito, ela não é prisioneira da existência dele. Na verdade, Deleuze fala dessa essência como precisamente um mundo, um país²⁰⁷, pois ao contrário do indivíduo constituir a essência, é a essência que constitui o indivíduo. Em outras palavras, o indivíduo não expressa a essência como estado psicológico, esta é na verdade essência do ser e não do indivíduo. Desse modo, percebemos clara distinção entre essência e indivíduo, de modo que a essência é que se individualiza no indivíduo ao se envolver nele. A essência como individualizante assume em Proust a noção grega de imortalidade, pois na morte, morre-se o indivíduo e não a essência envolvida nele, porém, o único caminho de revelar essa imortalidade é através da arte, isto é, a imortalidade como um processo estético. Assim sendo, essência equivalendo-se a um ponto de vista não é simplesmente uma expressão individual do mundo, é além, o nascimento de um novo mundo imortal cuja origem é o ato artístico.

A essência como tempo original absoluto remete à compreensão de que cada indivíduo revela o mundo de certo ponto de vista numa evocação do começo do mundo. O começo do mundo nascido do âmago do sujeito implica o nascimento do tempo, justamente porque tomada a essência como individualizante, esta não é meramente o começo de um mundo psicológico, é, sobretudo, o começo geral do mundo, e assim sendo, pensar o começo do mundo geral é pensar no próprio nascimento do tempo. Se o sujeito no ato artístico revela a imortalidade, não diferente, revela também a eternidade. Para Proust, o artista apreende a complicação original do tempo, começo em que não há separações temporais. Desse modo, o artista conserva a complicação original do mundo, e vislumbra, como num sonho, todas as dimensões do tempo numa visão das almas na eternidade. Essa visão artística é a própria superação da memória ao pensamento puro, que no limite da faculdade atinge a essência no seu redescobrimento do tempo original, a eternidade.

A essência como estilo remete à compreensão de que cada indivíduo ao revelar o mundo de certo ponto de vista trata-se de um modo recorrentemente único de

²⁰⁷ Idem, p. 41.

expressão ou de um estilo. Admitindo a essência como imortalidade e eternidade, logo pergutamos como o artista, que é um indivíduo no mundo, consegue revelar a essência que não é material? Para Deleuze, a compreensão proustiana da arte enxerga a criação artística como uma transmutação da matéria, nela os recursos físicos se espiritualizam. Esse processo ocorre na reprodução da origem do mundo, ou seja, na luta e na troca dos elementos primordiais que constituem a própria essência, nisso consiste o estilo, em outras palavras, o estilo como metáfora que utiliza as matérias metamorfoseando-as em algo espiritualizado. Vimos que a essência é individualizante e não se circunscreve única e exclusivamente num sujeito, sendo que se dando noutros, sejam sujeitos ou objetos, a essência se individualiza na matéria, distendendo-se em uma aparente mesma matéria de modo diferente. Assim, o artista como revelador da essência a reproduz nas matérias repetidas vezes, e é nisso que consiste o estilo de um grande artista, repetição da sua obra, porém individualizando a partir da matéria a essência, processo este que garante que cada repetição não se trata da mesma obra.

No prólogo de *Diferença e Repetição* encontramos um apontamento da direção seguida por Deleuze ao anunciar o objetivo de tomar a diferença e suas relações independentes da representação. O filósofo apresenta a compreensão do conceito de *diferença* sendo encontrada a partir da repetição, num processo de “rachadura” das repetições, no qual o diferente só se distingue do que não se pode distinguir, e que emergido das profundidades se nos aparece à superfície num movimento entre claro e escuro cuja determinação se faz apenas da sua própria indeterminação repetitiva²⁰⁸.

Proust numa passagem de *À Sombra das Raparigas em Flor* evoca diretamente a categoria repetição como espaço importante para arte no encontro com a noção de diferença deleuzeana.

Um romancista poderia, no curso da vida de seu herói, pintar quase exatamente iguais os seus sucessivos amores, e dar com isso a impressão, não de imitar-se a si mesmo, de criar, pois há menos força numa inovação artificial que numa repetição destinada a sugerir uma verdade nova (PROUST, 1951, p. 374).

A arte, portanto, é para Deleuze na obra de Proust superior em relação à mundanidade, ao amor e ao sensível, sobretudo porque atinge o âmago do sujeito com uma abertura criadora deparada com o desconhecimento do mundo. De modo que não

²⁰⁸ Idem, 2006a, p. 55-56.

havendo imagem pronta e dada do mundo, o sujeito revela sua expressão num ponto de vista criador, na diferença em relação a outrem como criador de um novo mundo. O artista ao revelar seu ponto de vista expressa uma verdade essencial originária na experiência vivida, expressa ainda o aprendizado da vida que consiste na interpretação dos acasos da experiência, que desde o início trazem em zonas obscuras a essência.

É importante ressaltar que a arte finaliza o aprendizado que Deleuze aponta como questão central de Proust na *Recherche*, pois a arte é o permanente objeto do aprender onde o indivíduo supera as tentações do objetivismo e a compensação subjetiva.

Deleuze diversas vezes apresenta Proust como um neoplatônico:

Vimos que havia um platonismo proustiano: toda a *Recherche* é uma experiência das reminiscências e das essências. Sabemos, também, que o uso disjuncto das faculdades em seu exercício involuntário tem como modelo Platão, quando este apresenta uma sensibilidade que se expõe à violência dos signos, uma alma memorante que os interpreta e redescobre seu sentido, um pensamento inteligente que descobre a essência (DELEUZE, 2003, p. 7-8).

Vejamos alguns aspectos na relação de Proust com Platão que pontuam uma aproximação do escritor com o filósofo antigo, entretanto, essa aproximação não invalida a sentença deleuzeana que considera o autor da *Recherche* como um platônico da diferença.

Deleuze faz uma analogia entre reminiscência platônica e reminiscência proustiana a partir do que o romance de Proust apresenta como superioridade da arte na revelação da essência. O escritor se aproxima de Platão no uso disjuncto das faculdades que forçadas pela sensibilidade involuntariamente atingem seus limites. Porém, a diferença entre os dois é marcada pelo uso da inteligência que em Platão é primeira e que em Proust é segunda.

Em Platão o ponto de partida só vale por sua capacidade de já imitar o ponto de chegada²⁰⁹, de modo que o uso desregrado das faculdades é apenas um recurso conhecido para reorganização da unidade de um sistema que fora fragmentado. A reminiscência platônica parte de um estado do mundo em variação, um movimento que separa os contrários, como uma posição instável. No entanto, esse movimento não é a origem da essência, da ideia platônica, ao contrário, ela é que se faz origem, mesmo

²⁰⁹ Idem, 2003, p. 103.

que só descoberta depois. A questão de Platão invocada por Deleuze é demonstrar que as forças da sensibilidade violentam o pensamento a pensar, contudo, pensar como relembrar algo já conhecido.

A reminiscência platônica prima pela antecendência da inteligência que tem a responsabilidade sob as forças da sensação de buscar no movimento das coisas do mundo a unidade preexistente original, isto é, a inteligência como interpretadora do movimento que reproduz a verdadeira essência, qual seja, a ideia. É nesse sentido que diferente de Proust, o platonismo eleva as faculdades à transcendência para relembrar objetividades já conhecidas, ou relembrar uma imagem familiar ao pensamento.

Por sua vez, Proust é um crítico do uso premeditado da inteligência, desse modo, havendo uma reminiscência proustiana, esta se constrói sob o uso posterior da inteligência. Se em Platão parte-se planejadamente de um estado de mundo em movimento, em Proust parte-se de um estado de alma que apreende o movimento das coisas. É no indivíduo que as coisas mútuas do mundo penetram e sob violência das faculdades intervém a reminiscência. Ocorre que a reminiscência é caracterizada como um processo de superação das marcas impressas na alma do movimento do mundo, que se constituem associações subjetivas. Estas associações são apenas uma etapa para a essência. Se a essência platônica é uma ideia fixa a ser lembrada, em Proust essa ideia não existe e a essência assume-se fragmentada, por tal, individualizante. Por isso a reminiscência de Proust vai de associações subjetivas a um ponto de vista originário.

Como já visto, a arte é a única reveladora da essência, que como ponto de vista ultrapassa o indivíduo e na objetividade da obra de arte se mostra imortal, eterna e repetidamente diferente enquanto estilo. Além disso, vimos que o ponto de vista – essência – é o processo criativo, a criação de um novo mundo que no limite disjuntivo das faculdades não encontra semelhante no pensamento, desse modo o pensamento é violentado ao pensar criativo. Assim, se em Platão a reminiscência se faz em pensar como relembrar, na reminiscência proustiana o criar é pensar.

Além de ver em Proust uma aproximação com Platão, Deleuze reconhece ainda o escritor como devedor a Leibniz: “Proust é leibniziano: as essências são verdadeiras

mônadas, cada uma se definindo pelo ponto de vista através do qual exprime o mundo, cada ponto de vista remetendo a uma qualidade última no fundo da mônada”²¹⁰.

Proust é tomado por Deleuze como um esteta do ponto de vista, sendo o ponto de vista a essência revelada tão e somente pelos signos da arte. É justamente pelo ponto de vista ser caracterizado como a diferença última, criadora de nova pátria, que é possível compreender sob qual aspecto ele é neoleibniziano.

A mônada segundo Leibniz no §1º da *Monadologia*, “é uma substância simples, que entra nos compostos, simples, quer dizer, sem partes”, isto é, as mônadas como unidades individuais reunidas compõem um conjunto, o universo. Ainda, por não possuírem partes, as mônadas não têm janelas²¹¹ e por isso não são passíveis de alterações oriundas do externo, contudo, o filósofo reconhece que há movimentação interna, uma vez que entre suas características há o poder interno de expressar o universo a partir de si mesma, e o que permite que a mônada seja tomada como ponto de vista.

Em Proust as mônadas são as essências, conforme identifica Deleuze, justamente porque são compreendidas como ponto de vista. Leibniz, curiosamente no §6º da *Monadologia* apresenta que “elas não poderiam começar senão por criação”²¹², sobretudo por não possuírem partes elas não podem ser originadas por composição, por isso o entendimento da não comunicação entre elas.

Proust ao falar da essência como revelação artística enquanto processo de criação de um novo mundo identificado como ponto de vista, encontramos aí a ressonância leibniziana que Deleuze mostra, conforme as passagens abaixo do escritor e do filósofo das mônadas:

E assim como uma mesma cidade contemplada de diversos lados parece totalmente outra, e sendo como que multiplicada perspectivamente, o mesmo ocorre quando, devido à multiplicidade infinita de substâncias simples, parece haver outros tantos universos diferentes que, entretanto, nada mais são do que as perspectivas de um só, segundo os diferentes pontos de vista de cada mônada (LEIBNIZ, 2004, §57, p. 141).

É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós. Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que

²¹⁰ Ibid., p. 40.

²¹¹ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Discurso de metafísica e outros textos*. Tradução Marilena Chauí; Alexandre Cruz Bonilha. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 132.

²¹² Ibid., p. 131.

não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito (PROUST, 1957, p. 142).

Parece-nos que Deleuze parte da compreensão proustiana da essência em seu caráter individualizante ao considerar que o ponto de vista é suscitado, como em Leibniz, a partir de percepções movimentadas no interior do indivíduo e que expressam a criação de um novo mundo diferente aos mundos de outrem.

Em Leibniz somos remetidos a vários pontos de vistas, tanto quanto forem as mônadas, como expressões diferentes de um único mundo. Diversamente, em Proust, os pontos de vista são mundos múltiplos que só a partir da multiplicidade podem aí sim vislumbrar a unidade, a ser considerada como essência.

A resposta de Leibniz restaura assim uma unidade e uma totalidade prévias, sob a forma de um Deus que introduz em cada mônada o mesmo estoque de mundo ou de informação, e que cria entre suas solidões uma correspondência espontânea. Não é este, entretanto, o pensamento de Proust, para quem diversos mundos correspondem aos pontos de vista sobre o mundo. (DELEUZE, 2003, p. 156).

Em Proust os pontos de vista correspondem a mundos diferentes uns dos outros, de modo que a harmonia não implica a unidade em um universo, a unidade se faz justamente na diferença afirmativa de cada ponto de vista em relação ao outro.

A relação uno e multiplicidade é posta por Deleuze ao apresentar a estrutura formal da obra de arte como a modalidade que permite comunicar pontos de vista – mundos originários, como fragmentos não totalizantes. Ora, no que consiste essa estrutura formal? Consiste na transversalidade como dimensão do artista que reúne e comunica *partes* na obra sem totalizá-las, em outros termos, trata do jogo do artista na tensão de forças conflitantes que sem unificá-las revela um uno-todo na obra de arte. Vejamos, pois, como é construída essa estrutura.

A compreensão da estrutura formal da obra proustiana requer as seguintes ordens que constituem pontos de vista: (i) partes: figura das partes que os signos recortam no mundo; (ii) lei: natureza da lei que os signos revelam; (iii) uso: o uso das faculdades que os signos requerem; (iv) unidade: o tipo de unidade que deles decorre; e, (v) estilo: estrutura da linguagem que os traduz e interpreta.

A criação artística revela um novo apontamento de reminiscência em que “relembrar é criar, é ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe, escapa ao indivíduo constituído, se transfere para o nascimento de um mundo individuante. E não se trata mais de dizer: criar é pensar, mas pensar é criar”²¹³, desse modo, a obra tendo o tempo como sujeito, mostra-se como um esforço para reunir diferentes fragmentos em que cada um remete a um conjunto, porém, essa reunião de fragmentos se dá não em um conjunto unificador, mas remete ao conjunto do estilo, donde temos a estrutura formal da obra.

As *partes* remetem à incomensurabilidade e rupturas da obra de arte. Nessa perspectiva, formalmente os signos têm dois tipos de figuras presentes em todas as espécies, (i) as caixas entreabertas que é a figura da implicação, ou seja, pessoas, coisas e nomes são como caixas de onde despontam coisas de forma diferente, daí a noção de conteúdo diverso; e, (ii) os vasos fechados que é a figura da complicação, isto é, palavras, seres e coisas são como vasos numa coexistência de partes assimétricas e não comunicantes.

As caixas entreabertas dizem respeito à uma relação continente-conteúdo. O que é o continente? Trata da qualidade sensível da coisa. O que é o conteúdo? Trata da essência da coisa. No romance proustiano, como operação da criação do fenômeno, o continente remete à qualidade sensível do fenômeno e o conteúdo à essência do fenômeno. Abaixo os termos de Deleuze a propósito de Proust.

No exemplo da Madeleine, Proust evoca os pedacinhos de papel japonês que, mergulhados numa bacia, se estiram e se desdobram, isto é, se explicam: “Assim, agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias, e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá”. Mas apenas aproximadamente. O verdadeiro continente não é a taça mas a qualidade sensível, o sabor. E o conteúdo não é a cadeia associativa a este saber, a cadeia das coisas e das pessoas conhecidas em Combray, mas Combray em essência, Combray como puro ponto de vista, superior a tudo que foi vivido desse próprio ponto de vista, aparecendo, enfim, por si e em seu esplendor (DELEUZE, 2003, p. 112).

A caixa entreaberta implica um desdobrar do conteúdo da coisa no continente como aquele diferente, rompendo com associações do real em prol de uma lembrança que implica o reviver, jamais o vivido dessa lembrança, isto é, reindividuação de uma existência pura que jamais se viveu. Eis novamente que relembrar é criar. O desdobrar

²¹³ DELEUZE, 2003, p. 105.

das caixas manifesta sempre uma inadequação do conteúdo, sua incomensuralibilidade, daí que “um mundo nunca poderá ser organizado hierárquica e objetivamente”²¹⁴. Essa inadequação revela a abundância de conteúdos contidos nas coisas, pessoas, nomes, que como forças em jogo não se dão a uma figura única, ao contrário, se dão aos desdobramentos de outras verdades heterogêneas, a novas criações.

Cabe aqui uma importante pergunta sobre as *partes* e que nos lança à presença recorrente de Nietzsche nas análises de Deleuze: O que faz essas *partes* serem reconhecidas como criações na obra de arte? “a força com que são projetadas no mundo, inseridas violentamente umas nas outras, apesar de suas bordas não serem correspondentes”²¹⁵ formando, assim, uma espécie de diálogo entre universos, posto que o artista ao colocar fragmentos (*partes*) nos fragmentos (*partes*) encontra um modo de violentamente provocar o ato criativo do pensar.

Os vasos fechados dizem respeito à relação partes-todo. O vaso marca a oposição de uma *parte* com uma vizinhança sem comunicação. Entre as partes fechadas há uma passagem que não pode ser entendida como uma espécie de comunicação direta nem tampouco de totalização. Essa passagem é nomeada de *transversais* que impulsionam o salto de uma *parte* a outra *parte*, porém sem operar a redução de uma *parte* à outra – do múltiplo ao uno, sendo que tal passagem afirma a *parte* (fragmentos) como irredutíveis ao *todo*.

Não se estabelece a unidade de todas as vistas de uma viagem de trem no próprio círculo, que guarda suas partes fechadas, nem na coisa contemplada, que multiplica as suas, mas em uma transversal que sempre se está percorrendo, indo “de uma janela a outra”. Tanto isso é verdade que a viagem não faz os lugares se comunicarem nem os reúne, mas só afirma em comum sua diferença (essa afirmação comum se fazendo em outra dimensão que não a da diferença afirmada – na transversal) (DELEUZE, 2003, p. 120).

A atividade da complicação figura na escolha de uma parte não comunicante operada pelo escritor. Tal escolha consiste em eleger um vaso fechado na composição complexa que nele esteja contida a transversal, essa escolha expressa uma *diferença* múltipla que faz viver e reviver entre todos os possíveis as outras partes.

²¹⁴ Ibid., p. 115.

²¹⁵ Ibid., p. 116.

A pergunta anterior é retomada: O que faz esses vasos serem reconhecidos como criações? “o vaso se atém a sua vizinhança por toda a força de não-comunicação que mantém em si”²¹⁶, em outras palavras, a obra literária traz *partes* cujas especificidades só são garantidas pela não comunicação entre as mesmas, embora a escolha por um fragmento contenha a passagem de uma parte a outra, como que vizinhando universos distintos complicados em palavras, seres e coisas.

Qual a natureza da lei que os signos revelam e que está presente na estrutura formal da obra de arte? A lei que Deleuze encontra em Proust como uma lei de consciência esquizóide. Ora, distinta de uma lei que rege um mundo de fragmentos, os adaptando, aproximando-os e reunindo-os para determinar uma figura do melhor, a lei da obra de arte consiste em separar os fragmentos, introduzir a não-comunicação e a incomensurabilidade. Vejamos Deleuze:

Longe de reuni-las ou de aproximá-las num mesmo mundo, ela mede sua separação, seu afastamento, sua distância, sua compartimentação, instaurando apenas comunicações aberrantes entre os vasos não comunicantes, unidades transversais entre as caixas que repelem qualquer totalização, inserindo à força em determinado mundo o fragmento de outro mundo, impelindo os mundos e os diversos pontos de vista para o infinito vazio das distâncias (DELEUZE, 2003, p. 135).

Como se dá a operação da lei que introduz a não comunicação e não comensurabilidade? Deleuze discorre sobre a questão tratando do tema da sexualidade presente na obra de Proust, especialmente na distinção de hetero, homo e transexualidade. Aqui nos interessa entender a transexualidade que é compreendida à luz de uma nova lei que se opõe à verdade-logos. Essa sexualidade atravessada, cujo termo traz o prefixo *trans*, remete ao indivíduo a coexistência de partes de dois sexos, fragmentos (objetos parciais) que não se comunicam. Como? Tal qual no caso das plantas que para sua fecundação apresentam a necessidade de um inseto (um terceiro) para que a parte fêmea seja fecundada ou a parte macho fecunde. Esse terceiro revela a passagem, a transversal, que opera uma comunicação aberrante entre sexos²¹⁷.

²¹⁶ Ibid., p. 122.

²¹⁷ Anne Sauvagnargues em *Deleuze: del animal al arte* analisa o tema da comunicação aberrante no capítulo de título *Avispa y orquídea: la captura*. Vejamos: “Deleuze menciona por vez primera el ejemplo famoso de la simbiosis abejorro-orquídea como caso de comunicación aberrante, pero también como principio transversal (término que toma de Guattari) de análisis literario, que modifica las interpretaciones habituales [...] La vida propone aquí un modelo de *alianza heterogénea* que, al instaurar una

Ora, o que se percebe na exposição de uma comunicação aberrante é que Deleuze desloca a noção de criação se valendo, necessariamente, da *não-comunicação* e da incomensurabilidade das partes. Marcados os distanciamentos, a lei opera numa aproximação de caixas entreabertas e vasos fechados que por explosão molecular constituirá um novo. Diz Deleuze:

Ver é exatamente reduzir o outro aos lados contíguos não comunicantes que o constituem e esperar o modo de comunicação transversal que essas metades compartimentadas encontrarão um jeito de criar. Ver também se ultrapassa na tentação de fazer ver, de mostrar, mesmo que seja simbolicamente. Fazer ver é impor a alguém a contigüidade de um espetáculo estranho, abominável, hediondo. É não apenas impor-lhe a visão dos vasos fechados e contíguos, objetos parciais entre os quais se esboça um acoplamento contranatureza, mas também tratar esse alguém como se ele próprio fosse um desses objetos, um desses lados contíguos que devem comunicar-se transversalmente (DELEUZE, 2003, p. 134).

O anúncio de Deleuze ao falar do uso da obra artística, especificamente a obra de arte moderna, entende que “tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro, é mesmo de sua natureza ser tudo que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione”²¹⁸. Desse modo, a obra de arte é compreendida como máquina de produção que mostra seu sentido no funcionamento, necessariamente a partir das suas peças separadas.

Percebemos novamente uma retomada de Nietzsche, para quem a verdade passa pela criação diante do entendimento de que a “verdade é produzida e produzida por ordens de máquinas que funcionam em nós, extraída a partir de nossas impressões, aprofundada em nossa vida, manifestada em uma obra”²¹⁹. Ora, para tanto, as faculdades da boa vontade, da vontade voluntária, cederão lugar à faculdade escolhida sob coação do signo, sendo esta a interpretação. Como já visto, lembrar é criar, de modo que estas operações revelam-se como dois aspectos do processo de produção, constituída a partir do interpretar, decifrar e traduzir. Tal ocorre pela necessidade vivente de que toda produção tem origem na impressão, de modo que na produção estão inclusos acaso do encontro e necessidade do efeito, uma violência que leva as faculdades ao limite e que em jogo levam à produção de sentido. Sentido que é outro nome para verdade.

comunicación entre series disyuntas, impugna el modelo de reproducción biológica de lo semejante por lo semejante, así como el carácter cerrado de la especie” (SAUVAGNARGUES, 2006, p 75-76).

²¹⁸ DELEUZE, 2003, p. 137.

²¹⁹ Ibid., p. 139.

No contexto de *Proust e os Signos*, Deleuze apresentará a obra de arte como produtora de certas verdades, sobretudo por trabalhar com três ordens de produção, quais sejam: (i) máquinas de objetos parciais; (ii) máquinas de ressonância; e, (iii) máquinas de movimento forçado.

As máquinas de objetos parciais tratam de fragmentos sem totalidade, partes divididas, vasos sem comunicação, cenas compartimentadas. A produção de objetos parciais é inseparável da lei que determina as distâncias ou as compartimentações, isto é, lei que não se adapta os fragmentos num todo, ao contrário, afirma a especificidade das partes em uma comunicação aberrante.

Se os sonhos aparecem nesse grupo, é por sua capacidade de mostrar os fragmentos como que através de um telescópio, de fazer girar diferentes universos e de transpor, sem anulá-las, “enormes distâncias”. As pessoas com quem sonhamos perdem seu caráter global e são tratadas como objetos parciais, ou porque uma parte delas é destacada pelo nosso sonho, ou porque funciona inteiramente como tais objetos (DELEUZE, 2003, p. 142).

As máquinas de ressonâncias fazem ressoar a essência singular, o ponto de vista superior a dois momentos que ressoam, uma ruptura com a cadeia associativa que vai de um momento a outro. Essa essência singular, como sendo instantes privilegiados, são produtos que se revelam como efeito da obra de arte, em outros termos, é um experimento artístico produzido pela própria arte cujo funcionamento é percebido na própria obra. Nos termos de Deleuze; “é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre: ela se alimenta das verdades que engendra”. Ainda Deleuze sobre os efeitos de ressonância da obra de arte:

Que a arte seja uma máquina de produzir, e notadamente de produzir efeitos, disso Proust teve plena consciência; e efeitos sobre os outros, visto que os leitores ou espectadores se porão a descobrir, neles mesmos ou fora deles, efeitos análogos aos que a obra de arte produziu. “Mulheres passam pela rua, diferentes daquelas de outrora, pois que são verdadeiras Renoir, esse Renoir em que antigamente recusávamos distinguir mulheres. Também as viaturas são Renoir, as águas e o céu” (DELEUZE, 2003, p. 145).

As máquinas de movimento forçado são constituídas como um efeito de mistura ou de confusão do tempo, de fato tratam de um determinado efeito de tempo. O movimento forçado produz o efeito de recuo dado a partir da varredura de um passado ao presente, cujo intervalo entre ambos é ressaltado tornando o tempo sensível. Nas

palavras de Deleuze ao explicar a máquina de movimento forçado, compreender-se-á tal efeito:

Sendo dados dois estados de uma mesma pessoa, um antigo, de que nos lembramos, e outro atual, a impressão de envelhecimento de um a outro tem por efeito fazer recuar o antigo “num passado mais do que remoto, quase inverossímil”, como se tivessem passado períodos geológicos. Pois “na apreciação do tempo passado só custa o primeiro passo. É difícil, antes, imaginar tanto tempo decorrido, depois, aceitar que não se haja passado ainda mais. Causa, espanto, a princípio, ser tão longínquo o século XIII, mais tarde existem tantas igrejas daquela época, entretanto inúmeras em França (DELEUZE, 2003, p. 150).

Observamos que a unidade da obra não aponta para uma unidade que reúne num todo os fragmentos, em que uno e todo seriam princípios preestabelecidos norteadores da obra. Ao contrário, a unidade da obra artística é posta como resultado do jogo das máquinas de produção e de suas peças separadas. Essa unidade é a transversalidade que “permite, num trem, não unificar os pontos de vista de uma paisagem, mas fazê-los comunicar segundo sua dimensão própria enquanto eles permanecem não-comunicantes segundo as deles [suas dimensões]”²²⁰. Compreende-se que a transversalidade é tomada numa espécie de passagem, de atravessamento entre fragmentos fechados, como uma comunicação entre não-comunicantes necessária para a construção do romance como obra de arte, passagem que figura a comunicação de *partes* em suas próprias dimensões sem unificá-las.

O *estilo*²²¹ de artista é apresentado por Deleuze como um não-estilo. Ora, como pensar Proust sem um estilo? Sendo a unidade da obra caracterizada pela transversalidade, o não-estilo que compõe a estrutura formal da obra de arte é constituído como a explicação dos signos em diferentes aspectos de desenvolvimento, segundo associações que resguardam simultaneamente as propriedades de cada signo e que atinge em cada um deles o ponto de ruptura da essência como ponto de vista.

²²⁰ Ibid., p. 160.

²²¹ Anne Sauvagnargues em *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*, texto publicado no Dossiê Deleuze da Revista ArteFilosofia - IFAC/UFOP, ao tratar do estilo em Deleuze escreve: “Deleuze fala frequentemente de não estilo para sublinhar o aspecto polêmico desta “ausência de estilo” definida como “força genial de uma nova literatura”: “é preciso desconfiar daqueles em relação aos quais se diz ‘eles não têm estilo’, Proust já o notava, são frequentemente os maiores estilistas [...] Fazer o elogio do não estilo não impede Deleuze de eleger Artaud ou Beckett, Michaux ou Kafka, e de multiplicar tais listas arbitrárias, Kleist mas não Goethe, Artaud mais que Carroll. Tal é o paradoxo do maior e do menor: decretar que o grande estilo é uma minoração da norma maior é imediatamente elevar o menor ao maior” (2010, p. 21).

O diálogo que Deleuze busca em Proust se mostra evidente quanto à crítica ao pensamento representativo, de modo que contrapondo a filosofia como a possuidora dessa representação, Proust é o autor que dá à arte não a representação do voluntarismo do pensamento, ou da imagem do pensamento, mas dá a criação como um perspectivismo artístico, daí os primeiros passos para o pensamento sem imagem. Observamos, portanto, que na medida em que a crítica é destinada ao uso das faculdades reguladas pela inteligência, simultaneamente a crítica se funda num pensamento sem representantes, que embora tenha na literatura a missão da interpretação dos signos, é essa mesma quem fará dos códigos os instrumentais para o desregramento das faculdades. Desregrar como sendo um desfocar da imagem que habita eternamente e que imobiliza o pensamento, fazendo-o representativo.

A imagem e as lentes do pensamento

A filosofia da representação é retomada como ponto central familiarizando três títulos de capítulos nos livros de Deleuze: *Nova Imagem do Pensamento* em *Nietzsche e a Filosofia*; *A Imagem do Pensamento* em *Proust e os Signos*, e; também *A Imagem do Pensamento* em *Diferença e Repetição*. O aprendizado desses diferentes momentos se mostra como necessidade de enfrentamento com o mundo da representação para libertar a diferença do princípio de identidade.

Em *Nietzsche e a Filosofia* o mundo da representação é tomado como a *imagem dogmática do pensamento*, construída sobre três pilares: i) o pensamento possui formalmente o verdadeiro, ii) somos desviados e levados ao erro por forças da sensibilidade, e iii) o método permite penetrarmos no pensamento, por sua vez comum a tudo e todos. Para Deleuze a questão central apresentada por Nietzsche é a inquietação pelo que concebe o verdadeiro como universal abstrato, posto que para uma nova imagem do pensamento o verdadeiro não deve ser tomado como elemento do pensamento, antes como efetivação de um sentido ou a realização de um valor.

A teoria do pensamento depende de uma tipologia das forças. Mais uma vez, a tipologia começa por uma topologia. Pensar depende de certas coordenadas. Temos as verdades que merecemos de acordo com o lugar em que levamos nossa existência, com a hora em que velamos, como o elemento que frequentamos. A ideia de que a verdade sai do poço é mais falsa de todas. Só encontramos as verdades lá onde estão, na sua hora e no seu elemento [...] Não pensaremos enquanto não nos forcarmos a ir aonde estão as verdades que fazem pensar, ali onde se exercem as forças que fazem do pensamento algo ativo e afirmativo (DELEUZE, 2018, p. 141-142.).

Em *Proust e os Signos* Deleuze nos apresenta um Proust crítico da filosofia, cujo foco é o que o filósofo nomeia por verdades voluntárias. Nesse sentido a crítica é constituída numa rechaça à boa vontade de pensar, característica, segundo o autor da filosofia clássica racionalista que provoca a precedência da inteligência aos encontros fortuitos. Não distante do que já se encontra em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze retoma a compreensão dos pressupostos sustentados pela decisão e pelo método priorizado pelo pensante, de modo que regrados pela inteligência reconhecem nos encontros o que se postula por verdade. Deleuze evoca insistentemente Proust como defensor de uma superioridade da arte em relação à filosofia no que diz respeito ao exercício involuntário do pensamento. Para Deleuze a filosofia com todo o seu método e sua boa vontade nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. Ora,

essa sentença é possível porque o involuntário caracteriza-se pela pressão sofrida pelo pensamento que força o exercício das faculdades aos seus limites, de modo que no limite não reconhecem o conteúdo de qualquer pressuposto abstrato e daí são impelidas ao ato de criação.

Deleuze expõe que voluntário e involuntário tratam de um exercício das faculdades²²², assim, no exercício involuntário do pensamento, as faculdades não operam harmonicamente como no exercício voluntário que ergue verdades possíveis, ao contrário, são levadas ao limite na compreensão necessária diante da ausência de modelo que possa significar o reencontro com o idêntico. O involuntarismo compreende a presença posterior das faculdades e não suas ausências, por isso, depois de atingidos seus limites, cada faculdade atua como interpretadora e explica especificamente o que lhe violentou. No voluntarismo, por sua vez, as faculdades seriam exercidas deliberadamente no reencontro do mesmo, do modelo, num processo de reconhecimento. Deleuze, nesse sentido ataca o mundo das representações se valendo do feito proustiano evidenciado na seguinte passagem:

Proust constrói uma imagem do pensamento que se opõe à da filosofia, combatendo o que há de mais essencial numa filosofia clássica de tipo racionalista: seus pressupostos [...] Daí decorre o método da filosofia: de determinado ponto de vista, a busca da verdade seria a coisa mais natural e mais fácil possível: bastaria uma decisão e um método capaz de vencer as influências exteriores que desviam o pensamento de sua vocação e fazem com que ele tome o falso pelo verdadeiro. Tratar-se-ia de descobrir e organizar as ideias segundo uma ordem que seria a do pensamento, como significações explícitas ou verdades formuladas que viriam saciar a busca e assegurar o acordo entre os espíritos (DELEUZE, 2003, p. 88).

Em *Diferença e Repetição* Deleuze especifica a imagem do pensamento expondo oito postulados que a sustentam: i) o pensamento como exercício natural para o verdadeiro; ii) o pensamento como elemento puro do senso comum que deriva como sendo de direito; iii) a reconhecimento cujas faculdades operam em concordância no reconhecimento do mesmo; iv) a raiz quádrupla de aprovação da representação; v) o erro com equívoco negativo do pensamento; vi) a designação como indicadora formal do verdadeiro; vii) as soluções como possíveis formais que sustentam a veracidade do problema; e viii) o saber com fim do aprendizado.

O primeiro postulado se funda no senso comum de que todo mundo pensa e por isso naturalmente esse todo saiba o que seja pensar. Daí o reconhecimento da forma

²²² DELEUZE, 2003, p. 192.

universal da representação como uma ingenuidade deliberada posta implicitamente ao todo comum, numa prova naturalizada de que o pensador posto ao pensamento opera em direção ao verdadeiro justamente porque pensar indubitavelmente é aceito.

O segundo postulado se funda na requisição do pensamento como elemento puro, indiferentemente à dificuldade de traduzí-lo como de direito em relação aos fatos ou de reencontrá-los para além dos fatos²²³, posto que esse direito se vale da boa natureza e da afinidade com o verdadeiro. O pensamento puro não carece de aprovação nos fatos ou para além dos fatos, pois sendo comum e orientado para a verdade se requer de direito enquanto tal.

O terceiro postulado trata da reconhecimento, que é segundo Deleuze o modelo da representação. Nesta há a concordância de todas as faculdades que tomam o objeto supostamente como sendo o mesmo. É, portanto, a unidade de todas as faculdades no sujeito.

No quarto postulado Deleuze retoma a quádrupla raiz para expor os aspectos principais da representação: i) a identidade na forma do conceito indeterminado, em que há o estabelecimento do mesmo a ser re-encontrado; ii) a analogia na relação entre conceitos determináveis últimos, ou seja, relação dos predicados determinados do objeto; iii) a oposição na relação das determinações no interior do conceito, isto é, comparação seletiva dos predicados; e iv) a semelhança no objeto determinado do próprio conceito, como sendo a percepção de semelhanças enquanto condição de continuidade na identificação do mesmo. Assim, o quarto postulado é apresentado como a aprovação mediada das generalidades da representação.

O quinto postulado trata do erro como desventura do pensamento²²⁴ como sendo o único negativo do pensamento porque engana ao tomar o falso pelo verdadeiro. O erro é compreendido como confusão de algo percebido com outro algo concebido ou recordado, de modo que se expressa como falha do bom senso sob a forma de um senso comum. O pensamento motivado por forças externas toma por efeito dessas forças o erro, daí seu caráter negativo. O erro nos aparece como operação da representação para descredenciar o *de fora*, contudo o erro é tomado como modelo negativo por resultar de apontamentos do pensamento puro. Desse modo é expressão de desvios externos apontados pela identidade do pensamento.

²²³ DELEUZE, 2006a, p. 194.

²²⁴ Ibid., p. 214.

No sexto postulado Deleuze explica o modo pelo qual a designação nada mais é que a forma lógica da reconhecimento, de modo que essa mecânica é o fundamento operador que indica o verdadeiro, indiferente ao fundado, ao conteúdo. Quando Deleuze diz que a designação é privilegiada, remete à indiferença da operação lógica que apresentada como condição é tomada na representação como mais importante que as próprias noções de verdadeiro e falso, tanto porque a designação, na medida em que opera enquanto condição do verdadeiro, opera também como condição do falso, por isso as palavras de Deleuze²²⁵, que supondo que o verdadeiro e o falso permaneçam não afetados pela condição que só funda um tornando o outro possível.

Após o sexto postulado e a argumentação decorrente deste, em especial a distinção de sentido e significação, cujo primeiro só pode ser dito a partir do não-senso, enquanto a significação como o condicionamento dos objetos ao campo da representação, Deleuze expande o sexto postulado para a noção de problema, que é apropriado pela imagem dogmática que coloca as interrogações construídas a partir de um campo derivado de possíveis respostas, ou seja, nas palavras chamativas de Deleuze: decalcar os problemas e as questões sobre proposições correspondentes, que servem ou podem servir de respostas²²⁶.

Desse apontamento Deleuze apresenta então o sétimo postulado, qual seja, o das respostas e soluções. Sendo os problemas decalque de proposições, as respostas são definidas por sua vez enquanto possibilidades lógicas, que inclusive sustentam a veracidade dos problemas. Deleuze então desvela duas ilusões²²⁷ operantes na representação: i) ilusão natural que corresponde à definição de problemas a partir de pontos de vista gerais, novamente a recepção por todos (senso comum), e disso se estabelece problema na sua materialidade, e a ii) ilusão filosófica que é o caráter técnico de designar soluções possíveis, ou seja, manter o problema numa amarra lógica abrigando-o e sustentando-o tão e somente por possibilidades lógicas de resposta, como que um cálculo combinado.

No oitavo e último postulado Deleuze expõe o pressuposto do saber enquanto aprendizagem. Nesse processo aprender é compreendido como passagem do querer saber ao saber, passagem essa orientada por um método a partir da boa vontade deliberada do aprendiz.

²²⁵ Ibid., p. 221.

²²⁶ Ibid., p. 226.

²²⁷ Ibid., p. 229-232.

Jacques Rancière nos inquieta com a provocação final do texto *Existe uma estética deleuzeana?*, cuja questão se vale em parte da análise de Deleuze da obra de Proust para apontar em que medida este não teria reunido o fragmentado do romance moderno proustiano com vista a uma nova imagem do pensamento unificadora:

Deleuze trata da obra moderna como obra contraditória [...] em uma organicidade e um logos de tipo novo [...] não se interessa pela insistente organicidade do esquema proustiano [...] ele retorna a Proust para construir o modelo do antilogos proustiano: a obra feita de pedaços reunidos, de caixas e de lados não-comunicantes. Em suma, trata-se, para ele, de tornar a obra de Proust coerente, de tornar a obra moderna, a obra do tempo da estética, coerente com ela mesma. Permanece a questão: consumir o destino da estética, tornar coerente a obra moderna incoerente, não é destruir sua consistência, não é fazer dela uma simples estação no caminho da uma conversão, uma simples alegoria do destino da estética? Então seria esse o paradoxo de tal pensamento militante da imanência: o de reconduzir, incessantemente, a consistência dos blocos de perceptos e de afetos à tarefa interminável de configurar a imagem do pensamento? (RANCIÈRE, 2000, p. 515-516).

Não obstante, Karla Chediak, no seu texto *O universal na filosofia de Deleuze*²²⁸, apresenta sua análise da resposta de Deleuze a Manfred Frank que no caminho de Rancière também apresentou um questionamento, contudo direcionada a Foucault e não a Deleuze, cuja problematização se coloca pela compreensão de que Foucault não haveria rompido absolutamente com o universal, mas sim rompido com certo tipo de universal, a unidade absoluta. Veja-se:

Foucault não estabeleceu uma ruptura absoluta com o universal, mas uma ruptura com certo tipo de universal, aquele que forma unidade absoluta, totalizante [...] Porém, ao considerarmos o texto que Deleuze apresentou no Colóquio, observamos que seu esforço é o de mostrar exatamente o contrário, ou seja, o de compreender o conceito de dispositivo sem apelar em nenhum momento para a noção de universal e sem fazer dele um conceito universal (CHEDIAK, 2007, p. 161).

Retomo alguns apontamentos de Karla Chediak, sobretudo no capítulo 1 da sua tese de doutoramento²²⁹ e no artigo intitulado *Deleuze e o princípio de não-*

²²⁸ CHEDIAK, Carla. *O universal na filosofia de Deleuze*. O que nos faz pensar?, v. 21, p. 161–172, 2007. p. 161.

²²⁹ CHEDIAK, Karla de Almeida. *Introdução à Filosofia de Deleuze: um estudo crítico sobre o conceito de diferença na filosofia da representação finita e infinita*. Tese de doutoramento. PUC-RJ. 1995.

*contradição*²³⁰, cuja análise nos satisfaz enquanto resposta às provocações sobre a imagem do pensamento.

Deleuze teria construído uma nova imagem do pensamento? E ainda, teria ou não o universal um lugar nessa nova imagem?

Ora, Deleuze ao problematizar o pensamento representativo questiona sobre o novo no pensamento, nesse sentido sua empreitada vislumbra combater um princípio apresentado como universal para toda forma de pensar, daí a frase de *Diferença e Repetição* “não falamos desta ou daquela imagem do pensamento, variável segundo as filosofias, mas de uma só imagem em geral, que constitui o pressuposto subjetivo da filosofia em seu conjunto”²³¹. Nesse sentido, Karla Chediak esclarece porque a representação configura alvo para o filósofo:

Um projeto filosófico que escape ao princípio só é viável quando é pensado a partir de um deslocamento mais originário, uma distribuição que não pressuponha a interdição. Tal projeto faz da interdição apenas um princípio do pensamento representativo e, não, a condição de todo pensar. Conseqüentemente, nenhum princípio é condição única, absoluta ou primeira, para toda forma de pensar. Na verdade, qualquer princípio deve ser considerado a partir de sua articulação com a imagem de pensar que ele funda e com o campo de experimentação que ele torna possível (CHEDIAK, 1997, p. 36).

Desse modo teria sim Deleuze constituído uma imagem do pensamento, contudo apresentado um novo campo especulativo na filosofia, campo este a considerar, por exemplo, a criação como elemento central do pensar, distinto da representação que se desdobra num pensamento de reconhecimento por vezes mecanicamente.

A questão do universal é retomada no capítulo 3 de *Diferença e Repetição* em que Deleuze se utiliza do termo universal como afirmação da categoria de problema. Inversamente à compreensão representativa, o problema que confere universalidade à solução, e não esta que lhe confere sua generalidade, posto que o problema não desaparece diante de suas soluções. O problema colocado como interrogação insiste e persiste nas próprias soluções indiferentes a modelos postulados, daí a noção de universal presente, contudo não totalizante.

²³⁰ CHEDIAK, Karla de Almeida. *Deleuze e o princípio da não-contradição*. In: VASCONCELLOS, JORGE; FRAGOSO, EMANUEL ANGELO DA ROCHA (Org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Editora UEL, 1997. p. 29–39.

²³¹ DELEUZE, 2006a, p. 192-193.

Em *Lógica do sentido*, no texto *Platão e o Simulacro*, Deleuze empreende uma vez mais o enfrentamento à representação, e dessa vez se valendo do simulacro direcionado a uma implosão da representação platônica que roga à noção de modelo-cópia o pivô de autenticidade.

Para compreendermos a crítica de Deleuze é importante tomar a reversão do platonismo não com vistas à distinção entre essência e aparência, muito antes, é preciso refazer o percurso de Deleuze sobre o método de divisão presente em Platão, cujo fim aponta para o desvelamento de uma distinção ainda mais profunda que trata da autenticação da Ideia.

Em que consiste o método da divisão? Esse é composto por dois aspectos: (i) manifesto, e, (ii) latente. O aspecto manifesto é tomado num primeiro momento como a divisão de gêneros em espécies por suas diferenças opostas de modo a explicar as relações entre as ideias e legitimar a predicação, em outros termos, o que é o gênero caçador e quais predicados (espécies) participam dele. Ocorre que para Deleuze a divisão de gêneros em espécies ignora, pois, um momento mais profundo que se dá por rivalidade. Desse modo, a divisão platônica “não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção de linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos”²³².

Ora, do que se trata essa profundidade? Platão erige um modelo que norteará os diferentes, selecionando os rivais, o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. O modelo platônico é constituído no tripé: o imparticipável, o participado, o participante, em outras palavras, o que é a justiça, qual é a qualidade de justo, e quem são os justos. Posto desse modo, percebemos uma hierarquização cujos não participantes devem ser excluídos como falsos pretendentes, como falsos participantes. Pelo exposto é que Deleuze roga a Platão um método de divisão cuja seleção ocorre por identificação da ideia.

Deleuze perguntará: “não haveria um possuidor em terceiro lugar, em quarto etc., até o infinito de uma degradação, até àquele que não possui mais que um simulacro, uma miragem, ele próprio miragem e simulacro?”²³³. Essa pergunta lança contra Platão a base para Deleuze erguer o simulacro como instrumento subversivo do

²³² Idem, 2009, p. 260.

²³³ Ibid., p. 261.

mundo do modelo, pois o simulacro coloca em questão as próprias noções de cópia e de modelo.

O modelo platônico é o Mesmo. A cópia é o semelhante. O simulacro é o fantasma, a maldição de uma não cópia, ou ainda, o não-ser do modelo-cópia. O modelo, insiste Deleuze, é uma determinação abstrata do impalpável como Ideia que possui em primeiro lugar. À identidade pura do modelo corresponde a semelhança da cópia, esta, por sua vez, dada por imitação do modelo. A cópia é o que pretende, por semelhança, imitar a ideia, desse modo, é o pretendente que recebe a ideia em segundo lugar. Observa-se que a primeira distinção importante estabelecida por Platão é a do modelo e da cópia, sendo que esta última remete ao verdadeiro pretendente, pois estabelece com o modelo uma relação de imitação, de reprodução, e assim o faz porque “julga sobre fins e dispõe de um verdadeiro saber que é o do modelo”²³⁴, disso se compreende a relação da cópia com o modelo que Deleuze chama de uma relação interior espiritual, noética e ontológica.

A segunda distinção encontrada em Platão é a da cópia e do simulacro. Se a cópia é o verdadeiro pretendente, por sua vez, o simulacro é o falso pretendente edificado a partir de uma dissimilitude, que caracteriza um desvio e implica uma perversão. Eis, portanto, o terceiro pretendente por quem perguntava Deleuze. Pretendente este que tendo sido excluído por Platão, será agora incluído no jogo das forças em favor do enfrentamento deleuziano ao platonismo, ao pensamento representacional.

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução (DELEUZE, 2009, p. 267).

Erguem-se nesse momento dois mundos que compõe o conteúdo latente: o mundo das cópias ou das representações cuja diferença é pensada a partir de uma semelhança ou de uma identidade preliminar, e, o mundo dos simulacros cuja semelhança e identidade são tomadas como produto de uma diferença de fundo.

²³⁴ Ibid., p. 263.

Para Deleuze, o conteúdo manifesto é posto por Platão para demarcar os critérios de seleção do conteúdo latente, em outras palavras, a distinção modelo-cópia assegura a autenticação concreta da distinção cópia-simulacro, as verdadeiras cópias das falsas cópias.

O simulacro é dado numa agressão ao modelo, pois sua pretensão é resguardada por uma insinuação que não passa pela ideia, ou seja, que não participa, não fundada na ideia original, desse modo, expressa uma dessemelhança, diverso da cópia que tem seu estatuto justamente na semelhança. Encontra-se aqui a diferença de natureza do simulacro e da cópia, a dessemelhança de um e a semelhança de outro.

Infere Deleuze: “Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética”²³⁵. No que consiste tal inferência? Essa inferência revela o pulo do carrapato necessário a Deleuze para erguer o simulacro como potência do falso criativo. Prossegue Deleuze:

O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem [...] A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo (DELEUZE, 2009, p. 263).

O pecado do simulacro é precisamente a diferença interiorizada por ele, a não semelhança no interior do próprio simulacro, não se desfazendo de uma semelhança exterior que caracteriza sua simulação. Ou seja, o simulacro simula-se num efeito de semelhança somente externo, embora sua natureza não seja a reprodução partícipe da ideia. Segundo Deleuze, Platão demonstrou que o “simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar [...] é porque não domina que ele experimenta uma impressão de semelhança”²³⁶. Dessa demonstração, o simulacro é compreendido como “o ponto de vista diferencial”, posto que o observador é tomado como parte do próprio simulacro. Essa participação do observador no simulacro é que dá a este último o caráter de transformação e deformação, pois desse modo não há operação de autenticação em relação ao modelo, ao contrário, os condenados falsos pretendentes são incluídos como partes não-

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibid., p. 264.

comunicantes que ressoam numa unidade que os afirma sem unificá-los, que os reúnem sem anular suas diferenças internas, que segundo Deleuze trata do “caráter essencial da obra de arte moderna”²³⁷, questão apresentada anteriormente a propósito de *Proust e os Signos*²³⁸.

Faz-se necessário compreender o universo dos caracteres do simulacro e como esses estão dados. De acordo com Deleuze, é fundamental desfazer a dicotomia que coloca de um lado a teoria da sensibilidade como forma de experiência possível, e de outro lado, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Na perspectiva deleuzeana, a obra de arte como experimentação se dá justamente na junção de ambos os lados. Desse modo, o simulacro é uma máquina de produção, ou ainda, a obra de arte é um simulacro experimentado que reúne os falsos pretendentes, os heterogêneos, comunicando-os sem pressupor-lhes reprodução de uma identidade previamente instituída.

Como ocorre essa coexistência de falsos pretendentes, em outros termos, a comunicação de “elementos díspares ou de séries heterogêneas”? Deleuze descreve o que chama de “sistemas sinal-signo”. Veja-se:

O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos díspares; o signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes. Parece realmente que todos os fenômenos respondem a estas condições na medida em que encontram sua razão em uma dissimetria, em uma diferença, uma desigualdade constitutiva: todos os sistemas físicos são sinais, todas as qualidades são signos (DELEUZE, 2009, p. 266).

Esses sistemas sinal-signo estão dados na ressonância interna e no movimento forçado, presentes no simulacro como ponto de vista. Recordemos desses caracteres quando da análise de Deleuze sobre a obra de Proust. A *máquina de ressonância* como ponto de vista superior a dois momentos que ressoam, uma ruptura com a cadeia associativa que vai de um momento a outro. A *máquina de movimento forçado* como

²³⁷ Ibid., p. 266.

²³⁸ Recordo o conto de Jorge Luís Borges *O jardim dos caminhos que se bifurcam* citado por Deleuze em remissão à obra de arte moderna como coexistência de fragmentos não-comunicantes. Cabe como estudo do diálogo de Deleuze com o escritor argentino, o artigo de Eladio C. P. Craia intitulado *Pode um animal transitar as sendas que se bifurcam? Ou sobre Deleuze leitor de Borges* que destaca dois momentos opostos na aliança de Deleuze com Borges: num primeiro momento expresso no conto citado acima em que Borges é tomado como um autor central para a compreensão do conceito de “repetição”, e um segundo momento de crítica a Borges por não pensar suficientemente o devir, nos termos de Craia: “na interpretação deleuziana, Borges não conseguiria afirmar na sua literatura a multiplicidade constitutiva do existente” (CRAIA, 2004, p. 40).

efeito de recuo dado a partir da varredura de um passado ao presente, cujo intervalo entre ambos é ressaltado tornando o tempo sensível. Observa-se, desse modo, que a reunião das condições da experiência real e as estruturas da obra de arte se dá na não-comunicação dos díspares, na coexistência dos diferentes; compreendidos e postos em comunicação afirmativa de suas distâncias.

Deleuze, portanto, alia simulacro e eterno retorno sustentados pela noção da obra de arte como máquina de produção: “O eterno retorno é, pois, efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro (vontade de potência)”²³⁹. Nesta perspectiva compreende-se que o simulacro enquanto potência do falso pretendente, afirma a diferença como ponto de vista inclusivo e que o eterno retorno, como jogo das forças, é associado ao fantasma único para todos os simulacros, pois diferente da seleção platônica, o eterno retorno é a seleção do que retornará, de outro modo, o eterno retorno como a única semelhança do simulacro enquanto potência do falso, o uno que transpassa todos os simulacros enquanto pontos de vistas heterogêneos.

Buscamos em *Diferença e Repetição* um assunto ao qual Deleuze se dedica e que trata d’A *distinção do virtual e do possível*, cuja importância se deve à demonstração de que o possível se opõe ao real, e que de outro modo o virtual não é definido por oposição ao real e sim em relação ao atual. Vejamos como compreender essa distinção.

O possível em oposição ao real se mostra sob dois momentos, semelhança como processo e identidade como princípio. O possível é contrário ao real, é passível de realização ou não. Ora, o possível é lançado a um processo de realização, em que, por limitação, apenas alguns possíveis passam a ser reais. Enquanto possibilidade, a coisa é tomada apenas como pensada, sem existência real. A semelhança se dá a partir do real como existente, em outros termos, relação íntima entre conceito e real em que o conceito subsume as possibilidades do não existente, ou seja, o possível “concebido como a imagem do real, e o real como a semelhança do possível”²⁴⁰. O possível ao ser realizado, insiste Deleuze, coloca o problema da existência, pois opondo possível e real, ignora-se a constituição do existir, visto que ao designar o possível à condição de não existente, define-se de uma vez, como postulado, a

²³⁹ DELEUZE, 2009, p. 270.

²⁴⁰ DELEUZE, 2006a, p. 298.

existência como a *mesma* do conceito, em outros termos, a existência pré-concebida de modo indiferente à sua própria produção. Desse modo, o possível efetiva-se enquanto real à semelhança de um conceito que tem todas as características que atribui a condição de possibilidade. No processo de realização do possível postula-se o real como primeiro na representação, desse modo, o possível é compreendido como a imagem do real, dando-se à existência por identificação. Abaixo o caráter negativo conferido ao possível enquanto processo de realização analisado por Eladio Craia ao desenvolver o tema *A Conquista do virtual*:

Este seria o passo do hipotético ao apodítico. Em termos mais estritamente ontológicos, consistiria na passagem do possível ao real. Mas este movimento está carregado de negatividade, uma vez que o possível, não sendo real, possui, como único modo de ser, a própria possibilidade; portanto, não passa de um não-Ser absolutamente negativo, pois sua própria postulação ontológica se baseia em não possuir, ainda, a plena realidade (CRAIA, 2003, p. 220).

Deleuze ao detectar os equívocos da oposição do possível ao real, sobretudo a partir dos meandros de um pensamento da representação opera então a substituição dessa oposição à relação entre virtual e atual.

O virtual, diverso do possível, se propõe não a uma reprodução e sim a um atualizar ou uma encarnação, nesse sentido é tomado por um processo de atualização, daí a relação virtual e atual. Para tanto é fundamental compreender porque Deleuze não trabalha com a oposição do virtual ao real.

Deleuze evoca uma vez mais Proust para tratar a questão: “Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”²⁴¹, e se valendo da sentença proustiana apresenta o virtual caracterizado como multiplicidade pura da ideia e que possui uma própria realidade não confundida com a realidade atual. Desse modo compreendemos que todo objeto apresenta duas partes, sendo que o virtual se mostra como uma parte e a outra determinada como atualização, ou melhor, pela relação do virtual com o atual.

O virtual tem sua realidade constituída numa estrutura que “consiste nos elementos diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem”²⁴², ainda, nos termos de Craia, o virtual como campo problemático onde se encontram todas as facetas *sub-representativas*, *a-subjetivas* e *préindividuais* de todo objeto, indivíduo ou

²⁴¹ Ibid., p. 294.

²⁴² Idem.

singularidade²⁴³. Tendo o objeto uma parte ideal ou virtual, a outra parte é caracterizada pelo conjunto das determinações próprias da existência atual como processo de atualização, isto é, a passagem do virtual como ato à existência.

Tratar do processo de atualização requer atenção para o aspecto que distancia a relação virtual-atual da oposição possível-real, pois o possível como categoria mediada por um conceito preexistente é operado a partir de um processo de reprodução por semelhança e identidade, ao contrário, o processo de atualização é marcado por seu caráter de criação, posto que ao constituir em ato uma solução para o campo problemático do virtual, se mostra enquanto um criar resolutivo. Insiste Deleuze, que o atualizar não ocorre enquanto semelhança do virtual, sendo que o virtual ao se apresentar como uma tarefa a ser cumprida requer soluções diferenciadas, requer criações.

Anne Sauvagnargues apresenta oportunamente a questão das soluções criativas no seu livro *Deleuze: del animal al arte* ao tratar de individuação intensiva e modulação a partir de Simondon. Vejamos, pois:

Simondon lo llama disparidad [disparation], término extraído del vocabulário de la psicofisiología de la percepción, donde señala la producción del efecto de profundidad en la visión binocular. Cada retina es cubierta por una imagen bidimensional, pero la diferencia de paralaje impide que las dos imágenes coincidan: su asimetría produce, por disparidad, la creación de una dimensión nueva. Hace surgir así la visión tridimensional como resolución creadora de la disparidad entre las dos retinas, pero esto reduce la diferencia, que se logra resolver inventando, creando como solución una dimensión nueva: la tridimensionalidad. El volumen visual no se produce por reducción, sino por disparidad de la diferencia inicial (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 29).

A substituição do possível pelo virtual nos lança à inquietação de tomar o virtual na perspectiva da criação artística, sobretudo pelo caráter essencialmente produtivo da arte. Nesse sentido, a arte se apresenta imersa no virtual, de modo a não se permitir ser asfixiada tão e somente na dimensão do possível ou na representação de uma identidade em constante oposição ao real. O próprio Deleuze nos mostra essa imersão da obra de arte na relação virtual e atual:

Quando a obra de arte exige uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos 'tornados virtuais', 'tornados embrionários'. Os elementos de relações, os

²⁴³ CRAIA, 2003, p. 244.

pontos singulares coexistem na obra ou no objeto, na parte virtual da obra ou do objeto, sem que se possa assinalar um ponto de vista privilegiado sobre os outros, um centro que seria unificador dos outros centros (DELEUZE, 2006a, p. 295).

André Parente em *O cinema do pensamento. Paisagem, cidade e cybervidade*, insiste no virtual como categoria estética que ameaça a experiência do possível, especialmente pela característica da criação quando do processo de atualização do virtual, criação esta que ocorre na produção de diferentes mergulhada no campo problemático que a exige como resolução dessemelhante. Leia-se Parente:

É preciso lembrar que o virtual é uma categoria estética que se apresenta sempre como recriação de um real recalcado, de um real confundido com suas representações dominantes, independente da técnica ou da tecnologia [...] o virtual não se confunde com o que, no pensamento, funda a linguagem e suas cadeias significantes, o conceito e suas regras de significação, o sujeito e seus jogos de poder, a imagem e seus circuitos cerebrais dominantes. Para nós o virtual é uma abertura que nos permite exprimir esse combate, essa luta do pensamento e da linguagem contra o que, nos pensamento e na linguagem, é ao mesmo tempo poder e servidão (PARENTE, 2000, p. 543).

A questão da representação como valor de verdade no pensamento trata-se de fato de uma necessidade de enfrentamento posta como tarefa da filosofia, pois a representação diz respeito à imagem do pensamento fundada e alimentada menos pela imanência e mais pela eminência, isso quer dizer que o pensamento como representação não se trata de uma produção constante e que inclui as variações ou a diferença, mas ao contrário é tomado como um plano fixo de organização de ideias onde a verdade é assumida como transcendência e se prolonga nesse plano a partir de decalques errôneos e falsos.

Não por acaso, partindo da crítica de Nietzsche à dogmática do pensamento, de Proust ao exercício voluntário das faculdades, à categoria do geral como pressuposto subjetivo, ao simulacro condenado no platonismo e ao possível como categoria análogo ao real, Deleuze emparelha imagem e pensamento justamente para evidenciar o colapso teórico da representação quando posta à prova das forças atuantes no pensamento. Esse colapso resulta do deslocamento de deliberadamente trazer a imagem bergsoniana como alguma coisa em si mesma e não como abstração localizada no cérebro, assim como por trazer o pensamento como modo imanente e não como um depósito transcendente em que nada se faz e em que nada se vincula à extensão. Nesse sentido, a imagem diz muito do pensamento, tanto quanto o

pensamento da imagem, pois ambos tratam menos de manifestações de forças ascéticas e mais de apresentação produtora de forças cósmicas e vitais das superfícies, do imaginar e do pensar.

A imagem e as lentes do cinema

Cinema do tempo é uma definição utilizada por Deleuze em 1985 pontualmente remetendo ao filme de Orson Welles de 1941, *Cidadão Kane*. Muito nos interessa compreender as articulações do autor ao operar uma aproximação entre a técnica de composição fílmica conhecida como profundidade de campo e as teses sobre Bergson que são desenvolvidas por Deleuze nos livros sobre cinema.

Dois são os horizontes do filósofo, o cinema e as particularidades enquanto produção artística que pensa o mundo através de imagens e a filosofia que pensa o mundo através de conceitos²⁴⁴. Nesse sentido, compreender o cinema do tempo exige acompanhar um trajeto do autor na sua relação com a sétima arte, bem como a escolha por uma aliança com Bergson para tratar do tempo como elemento genético de produção de imagens. Na década de 70 Deleuze mostrou-se um apreciador e frequentador de espaços dedicados à exibição de filmes, tendo tornado público seu primeiro diálogo com o cinema em 1974 em defesa do filme *Les Autres*, dirigido pelo argentino Hugo Santiago Muchnick. Ainda em 74 é lançado o filme *George qui?* com a participação de Deleuze interpretando o filósofo Robert de Lamennais, amigo e conselheiro da escritora George Sand. Em 1976 Deleuze publica nos Cahiers du Cinéma a entrevista *Trois questions sur Six fois deux* sobre a série de televisão dirigida por Godard. Em 1977, outro texto de Deleuze é publicado, dessa vez no *Le Monde* em defesa do filme acusado de antissemitismo *L'Ombre des Anges*, dirigido pelo suíço Daniel Schmid. Já na década de 80 Deleuze se fez frequentador do Studio 43 que funcionara como espaço dedicado ao cinema sendo uma sala de exibição *Art et Essai*, que atualmente compreendemos por cinema independente, tendo sido posteriormente um espaço de exibição de filmes de vanguarda. Em 1986 o filósofo escreve o prefácio *Lettres à Serge Daney: optimisme, pessimisme et voyage* para o livro de Serge Daney

²⁴⁴ Raymond Bellour em comunicação de 1995, *Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze*, na abertura do colóquio filmológico internacional “Gilles Deleuze: O cinema”, incluída na coletânea de textos organizada por André Parente: *Cinema/Deleuze*, mostra que Deleuze não havia dedicado um livro inteiro a uma arte até as publicações dos seus livros sobre cinema; havia sim escrito sobre um pintor, sobre obras literárias específicas, mas não sobre “uma arte, um domínio” (p. 233). Em Bellour notamos um importante adendo sobre a manifesta intenção de Deleuze por não escrever uma história do cinema e sim uma taxionomia das imagens, pois para aquele os dois volumes sobre cinema demonstram uma ordenação conceitual. Nesse sentido, Deleuze não teria realizado uma história cronológica do cinema, mas uma “história-artista do cinema. A primeira história conceitual do cinema” (p. 236). Estariam, portanto, cinema e filosofia reunidos “na medida em que o filósofo e o cineasta são tributários, um da não história que se atribui, o outro da multiplicidade de histórias que se dá” (p. 236). (BELLOUR, Raymond. *Pensar, contar. O cinema de Gilles Deleuze*. In: PARENTES, ANDRÉ (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013).

Ciné Journal que reunia textos do autor escrito de 1981 a 1986 para a revista de cinema *Libération*.

Nesse itinerário do Deleuze cinéfilo seja como espectador, como ator amador e também como pensador de cinema, encontramos na década de 80 a imersão do filósofo e professor no diálogo entre filosofia e cinema, pois de 1981 a 1985 foram dedicados ao cinema três anos letivos distribuídos em 4 cursos²⁴⁵: (i) *imagem-movimento*, (ii) *uma classificação dos signos e do tempo*, (iii) *verdade e tempo: a potência do falso*, e, (iv) *pensamento*; bem como em 1983 a publicação do livro *Cinéma 1: L'image-mouvement*, e em 1985 o *Cinéma 2: L'image-temps*. Ainda nesse período, de 1982 a 1988, Deleuze orientou a tese de doutorado do pesquisador brasileiro André Parente em estudos na Universidade Paris VIII sob o título *Narratividade e não narratividades fílmicas*, tendo sido esta sua primeira orientação acadêmica a tratar de cinema.

Esse breve resgate biográfico da relação de Deleuze com o cinema é importante para compreender a escolha pela arte cinematográfica como objeto de estudo na década de 80 num processo de composição produtiva com o construto teórico bergsoniano, especialmente por evidenciar no início do livro *Imagem-movimento* que pretende menos se valer do cinema para ilustrar seu texto e mais fazer do seu texto uma ilustração de grandes filmes. Essa provocativa deleuziana, somada ao histórico de cinefilia, nos faz compreender que estaria o filósofo uma vez mais se valendo de uma aliança com outro modo de criação artística para operar seu modo próprio de criação filosófica. Nesse sentido, seguindo os capítulos de *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, percebemos o uso de termos como corte imóvel, corte móvel, montagem, plano, enquadramento, narrativa clássica, duração, dentre outros que funcionam tanto para a filosofia quanto para o cinema, sendo que ora são remetidos ao movimento fílmico ora ao movimento qualitativo bergsoniano. Em se tratando da profundidade de campo enquanto técnica conhecida na história da pintura, na fotografia e no cinema, Deleuze a coloca em funcionamento na filosofia ao desenvolver os lençóis de passado e as pontas de presente de uma metafísica da memória.

Os livros sobre cinema provocam o questionamento pelo percurso filosófico do autor, sobretudo ao trazer como partes dos títulos dois conceitos demasiados caros à

²⁴⁵ Publicação dos cursos nos formatos de áudio e textos transcritos no site da Universidade Paris 8: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=19.

história da filosofia: movimento e tempo. Nesse sentido, imersos nos capítulos de *Cinema 1* e 2, encontramos em Bergson um aliado de Deleuze para lidar com uma questão latente: Que quer dizer percepção?

Pierre Montebello no livro *Deleuze: filosofia e cinema* evidencia as interferências construídas por Deleuze entre pensamento, tempo e movimento diante do que nomeia de "práticas de imagens no cinema" e de "práticas conceituais na filosofia". Segundo aquele, ao recorrer a Bergson, estaria Deleuze recorrendo ao primeiro filósofo que observou e falou do cinema como reflexão sobre o movimento²⁴⁶, e embora tenha Bergson expressamente criticado o método cinematográfico como reprodução do movimento a partir da quantificação espacial, foi justamente este quem apresentou instrumentos filosóficos para a superação do dualismo entre mundo e consciência. Montebello refaz o percurso da questão sobre a percepção e identifica a origem desse dualismo quando da modernidade galileo-cartesiano e sua metafísica da natureza que compreende a matéria e o movimento mecânico como indispensáveis ao mundo, entretanto essa concepção moderna que rompe com a concepção aristotélica de movimento qualitativo é a mesma que explora regiões não pertencentes ao próprio movimento mecânico, quais sejam: cogito, alma, eu puro, domínio transcendental, consciência. Estava posta, portanto, a base do dualismo entre leis de corpos e faculdades da consciência, entre mecanismo e alma, entre movimento e ideia.

Diante da crise do dualismo colocada a partir (i) do surgimento de novas reflexões que compreendem que o mundo não pode ser separado da consciência e (ii) do nascimento do cinema no fim do século XIX, Bergson é o filósofo que em resposta à crise, compreenderá a consciência como sendo já alguma coisa e não consciência de alguma coisa. Em *A Evolução Criadora* de 1907, o filósofo trata especificamente do que chamou de ilusão cinematográfica referindo-se à percepção natural. Pois bem, é nesse momento do capítulo IV: *O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanística* que Bergson estabelece a aliança entre a tradição filosófica e o cinema, pois teria sido o pensamento filosófico uma espécie de cinema interior, e o cinema, por sua vez, uma derivação moderna e tecnológica do método historicamente utilizado na filosofia.

²⁴⁶ MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2016. p. 14.

O que permite a Bergson estabelecer a aliança é o conceito de percepção natural que seleciona imagens no mundo, fixando-as e em seguida justapondo-as produzindo um tipo de movimento ilusório, pois de fato o que ocorre é a quantificação de imagens fixas dispostas uma após a outra. A denúncia de Bergson mostra que o cinema nasce revelando o modo como o movimento foi compreendido pelo pensamento filosófico até então, exclusivamente como percepção natural que fixa o movimento para reproduzi-lo.

Diante da questão *Que quer dizer percepção?*, Montebello apresenta a análise que possibilita compreender como pôde Deleuze valer-se da crítica d'A *Evolução Criadora* justamente para tratar o cinema como prática artística que rompe com a percepção natural. Três são as respostas identificadas por Montebello e que abordam a especificidade do cinema e o problema da percepção: (i) Bergson e a fenomenologia cujo cinema reproduz as condições da percepção natural; (ii) linguísticos e semiólogos influenciados por Christian Metz cujo cinema é uma linguagem, e, Eisenstein e Vertov que vêem no cinema uma língua; (iii) Deleuze para quem a percepção natural só pode ser compreendida se for antecedida por uma percepção objetiva, ou seja, por uma percepção de movimento.

Bergson será a fonte para Deleuze anunciar a boa nova do cinema como resolução da crise do dualismo e a posição fundamental para tratar da nova percepção é extraída do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, que trata da consciência numa relação com o universo sendo ela mesma já alguma coisa e não decalcagem de alguma coisa. Para Bergson em 1896, ano de publicação do *Matéria e Memória*, texto contemporâneo à primeira exibição cinematográfica ocorrida em 1895, as imagens agem e reagem exprimindo modificações do universo, e é na relação das imagens que há percepção, de modo que ter consciência do mundo é da ordem do movimento dado diretamente no mundo.

O que diz Bergson sobre a percepção: "Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo"²⁴⁷. Ora, a arquitetura da percepção bergsoniana se dá do seguinte modo: o universo é um conjunto material onde as partes de cada objeto se dão às partes de outro objeto segundo leis naturais, de modo que agindo e reagindo uns sobre os outros temos um conjunto de imagens. A passagem do objeto à imagem implica falar de um objeto que se relaciona com outro

²⁴⁷ BERGSON, 2010, p. 17.

objeto, ambos dados na materialidade dos próprios objetos, e no processo dessa relação material temos imagens.

Dentre as imagens, há uma que prevalece e essa é o nosso corpo. O corpo, entretanto, difere das outras imagens não porque tenha outra natureza em relação às demais imagens, pois todas as imagens, incluindo o corpo, se dão no conjunto do mundo material, sendo que a diferença do corpo é que este seleciona a maneira de devolver o que recebe, em outros termos, o corpo é uma imagem que opera por seleção quando do processo de ação e reação. Nesse sentido o corpo é uma imagem que sobressai às demais imagens justamente por selecionar o que vai ou não ser respondido, possibilitando um intervalo entre a ação recebida e a reação emitida, sendo que os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível do meu próprio corpo sobre eles. Vemos, pois, a percepção diretamente vinculada à imagem e que por sua vez vincula-se a um tipo de movimento molecular, diria indispensável, entre objetos dados na matéria.

Podemos ainda compreender dois tipos de imagens em Bergson: um primeiro regime de imagens entre os diversos objetos do universo e que trata das imagens que são dadas mas não as percebemos, e um segundo regime de imagens que é a percepção e que se caracteriza por ser um recorte do universo a partir do que interessa à imagem que sobressai, o corpo. Por exemplo, no caso de um deserto nós não percebemos a totalidade dos grãos de areia individualizados, mas percebemos sim um recorte que nos interessa, a parte do chão de areia que piso e que por tal chamo de deserto. No caso da abelha ela não percebe todo o movimento da botânica, mas percebe as plantas que lhe interessam para coleta do pólen. Cada ser vivo opera recortando o mundo material do primeiro sistema de imagem conforme seus interesses. Portanto, o universo possui imagens independentes do corpo, sendo que algumas dessas imagens serão recortadas quando de interesse do corpo e portanto percebidas.

Pois bem, Deleuze ao identificar o movimento do mundo como condição de percepção, compreenderá que falar de imagem é necessariamente falar de movimento da matéria, concepção esta descrita acima e que apresenta as imagens como uma evocação das partes elementares da matéria em interação, numa espécie de atomismo e mecanismo²⁴⁸, que nesse sentido se (i) a consciência é já alguma coisa e não

²⁴⁸ Deleuze em *Cinema 1* ao tratar das escolas de montagem, destaca Vertov como cineasta de um metacinema cujo programa encontra no materialismo bergsoniano a ressonância na filosofia: "O que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e*

representação de alguma coisa, que (ii) imagens agem e reagem no mundo, e (iii) que o corpo é uma imagem que se destaca em relação às outras imagens, tem-se portanto a compreensão de que perceber é ter imagem do próprio movimento da matéria na fluidez do mundo. Assim, para Montebello, encontramos aí a elaboração primeira de imagem-movimento deleuzeana da arte cinematográfica como sendo um corte móvel da duração, ou seja, percepção do movimento de ação e reação entre imagens no mundo²⁴⁹.

Qual a operação realizada por Deleuze? Ele tira a percepção do império do natural e insere a percepção objetiva como pertencente ao próprio movimento do mundo. Deleuze coloca a percepção diretamente nas coisas, de modo que se na percepção natural as coisas do mundo são pensadas pela subjetividade, agora são as coisas que trazem em si a percepção, ou seja, as coisas são desde já percepção em si mesmas, as coisas são imagens. O olho que percebe não está fora das coisas, o olho é já parte das coisas nelas mesmas. Daí a fonte bergsoniana de que consciência não é consciência de alguma coisa, mas consciência é alguma coisa. A percepção objetiva nos coloca diretamente no movimento das coisas, de modo que ela se dá sob duas faces do movimento: como movimento temporal e como movimento espacial. Aqui é indispensável compreender que Deleuze ao falar de percepção objetiva, diz-nos de percepção de movimento, o que justamente marca a distinção entre percepção objetiva e percepção natural. Na percepção objetiva o movimento é condição da imagem, é o que Deleuze chama de *em-si* da imagem, ou seja, o movimento que liga as imagens na relação de ação e reação. Esse movimento é espacial enquanto percepção de fato e é temporal enquanto percepção de direito. A percepção de fato nos dá o movimento da matéria, um fluir-matéria cujas imagens evocam as partes elementares da matéria em interação, temos assim os limites perceptíveis e visíveis do movimento, é a essa percepção que Deleuze chama de translação. A percepção de direito nos dá o movimento temporal, como alguma coisa que passa mas não vemos passar e que atravessa a percepção material, temos assim o limite imperceptível do movimento, é a essa percepção que Deleuze chama de mudança. A imagem-movimento indica sempre

Memória: o em-si da imagem. O cine-olho, o olho não-humano de Vertov, não é o olho de uma mosca ou de uma águia, o olho de um outro animal (...) É, ao contrário, o olho da matéria, o olho na matéria, que não se submete ao tempo, que "venceu" o tempo, que acede ao "negativo do tempo", e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão". (DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 107).

²⁴⁹ MONTEBELLO, 2016, p. 21.

uma interação entre as partes das coisas e uma mudança no todo, interação entre translação e mudança.

E qual é o lugar do cinema diante da percepção objetiva deleuzeana? A imagem cinematográfica se insere no movimento das coisas e extrai a mobilidade dessas coisas, a mobilidade espacial e temporal. Ou seja, a boa nova do cinema como arte moderna é estabelecer a relação entre consciência e universo, entre imagem e movimento postas na tela de exibição. A demarcação de Deleuze em relação a Bergson é tratar o cinema não como projeção de imagens fixadas quantitativamente, é antes, encontrar no cinema uma arte criadora que projeta imagens cujo movimento não é ela quem faz e nem é ela quem cria, mas é ela sim quem nos insere diretamente no movimento da percepção objetiva, como sendo fotografias tiradas no interior das coisas e não meramente fotografias tiradas das coisas. Teria Deleuze feito da consciência de Bergson que diz da experiência de duração uma consciência no cinema que dada em planos, divide os objetos em conjuntos respectivos e os coloca numa mesma duração.

De posse da percepção de movimento deleuzeana como passo importante para a compreensão da leitura filosófica do cinema, o percurso do texto constitui-se nos próximos momentos: apresentação das 3 teses de Deleuze sobre as críticas de Bergson ao cinema; em seguida uma descrição pontual sobre um maquinismo da imagem ou o modo como Deleuze aborda a produção das imagens no cinema, e o terceiro momento trata da inserção da profundidade de campo como técnica fílmica relacionada às teses bergsonianas.

No livro *Cinema 1: Imagem-Movimento* são três as teses de Bergson apresentadas por Deleuze sobre o movimento:

Tese i) O movimento não se confunde com o espaço percorrido. Assim, tem-se uma apresentação do corte móvel a partir de imagem-média.

Tese ii) O erro consiste sempre em reconstituir o movimento através de instantes ou posições e há duas maneiras de fazê-lo: antiga e moderna. Assim, tem-se uma apresentação da noção de equidistância a partir do instante qualquer.

Tese iii) Não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração. Tem-se assim, uma apresentação do movimento com duas faces: uma no espaço com os cortes imóveis, a translação, e outra no tempo com o corte móvel, a duração.

A primeira tese é desenvolvida num processo de desmistificação da tentativa de reconstituir o movimento a partir de um espaço percorrido que é divisível e homogêneo, pois trata do que passou. Nos termos familiares ao cinema, o espaço percorrido é possível a partir de cortes instantâneos, cortes estáticos retirados de um fluxo corrente, sendo que esse corte é possível ao fixar um ponto dentro do fluxo. De outro modo, o movimento bergsoniano é o ato de percorrer, remete ao presente e por tal é heterogêneo pois não se reduz a uma fixidez, é ainda irreduzível porque se faz sempre no intervalo entre dois instantes ou duas posições.

A crítica à reconstituição do movimento a partir do espaço percorrido se fundamenta na impossibilidade de associar: posições no espaço que são cortes imóveis + instantes no tempo que é tempo abstrato por tratar de uma fórmula arbitrária que compreende o movimento como sendo externo às coisas. Em oposição a essa fórmula, Deleuze apresenta outra fórmula: movimento real → duração concreta a partir do corte móvel, sendo que movimento, portanto, não é o deslocamento de corpos de um ponto a outro, mas movimento é compreendido como mudança de natureza. Diz Deleuze:

Se considero as partes ou os lugares A e B abstratamente, eu não compreendo o movimento que vai de um ao outro. Mas eu estou em A, com fome, e em B há alimentos. Quando atingir B e comer, o que terá mudado, não é somente meu estado, é o estado do todo que compreende B, A e tudo aquilo que havia entre os dois (DELEUZE, 1985, p. 17).

Partindo da crítica de Bergson ao aparelho cinematógrafo como reprodutor do movimento como sucessões de cortes instantâneos num tempo abstrato, Deleuze relê a crítica demonstrando que o cinema opera, não exclusivamente na projeção de instantâneos, mas por instantâneos que são os cortes imóveis numa mecânica de 24 fotogramas por segundo, de modo que na tela não visualizamos cada foto separada do conjunto das 24 por segundo, visualizamos sim uma *imagem-média* resultante da soma dos 24 fotogramas rodados em 1 segundo. Vemos, portanto, que o corte móvel é inserido a partir da imagem-média; nos termos do próprio Deleuze: “o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato”²⁵⁰.

Na segunda tese, Deleuze compreende que antigos e modernos incorreram no erro de reconstituir o movimento através de cortes imóveis, de instantes ou posições. Os antigos remeteram o movimento a elementos inteligíveis, formas ou ideias

²⁵⁰ DELEUZE, 1985, p. 11.

transcendentais, sendo que a passagem de uma forma a outra é regulada por uma seleção de instantes privilegiados²⁵¹, ou como poses essenciais que revelam a mais nobre dentre outras poses. Os modernos, por sua vez, romperam com as poses em prol dos cortes, sendo que estes cortes são possibilitados através de marcações entre instantes quaisquer. Ao reconstituir o movimento nessa perspectiva, a concepção moderna procede determinando pontos fixos com distância igual entre os pontos, de modo que o movimento é justamente a reconstituição do espaço percorrido. Ora, é dessa concepção moderna que se origina o cinema.

Deleuze parte da noção de equidistância como sendo a igual distância entre algos, ou, algo localizado entre distâncias iguais. Veja-se: foto 1 ---- foto 2 ---- foto 3 ---- foto 4 etc. O sinal " ---- " representa a equidistância, observando-se que esta encontra-se em qualquer distância igualitária entre cortes relacionados, logo, mostra-se como invariável independente, daí a denominação como instantes quaisquer. Tal como na concepção moderna, o cinema se utiliza de instantes quaisquer, o que difere da concepção antiga com seus instantes privilegiados para reconstituir o movimento²⁵².

Vimos que na primeira tese Deleuze subtrai a noção de corte móvel a partir da imagem-média. Na segunda tese, subtrai a noção de instantes quaisquer a partir da

²⁵¹ Jacques Aumont, professor na Paris III, no recém fundado departamento de cinema em 1969, em livro publicado na década de 90, aborda a relação entre *instante prenante* e *instante qualquer*. Numa perspectiva diferente do apontamento que Deleuze faz entre *instante privilegiado* (que remete a poses) e *instante qualquer* (que remete a instantâneos/fotogramas), em Aumont há a compreensão de que o instante qualquer não resolveu por completo o problema da representação do melhor momento quando do real. Segundo o autor haveria uma família de fotógrafos que se dedicaram ao instante expressivo, que retém um instante autêntico (cita Cartier-Bresson, Doisneau, Robert Frank e Kertesz). A representação pictórica no século XVIII diante do problema entre representar todo o acontecimento ou apenas um instante, considerou como resolução o *instante prenante* ou *instante mais favorável* como sendo o instante que exprime a essência do acontecimento (p. 241). Assim, o *instante prenante* revela um estatuto estético, posto que a cena representada não correspondesse a uma realidade fisiológica, mas tratava sim de uma cena produzida em referência a um sentido retórico (p. 242-243). Por volta de 1860, a fixação de um instante real reaparece, sobretudo com o instante fotográfico enquanto uma representação autêntica de um instante extraído de um acontecimento real. Dessa possibilidade de retenção de um *instante qualquer* que se percebeu que os supostos instantes figurados pela pintura tinham sido inteiramente reconstruídos (p. 243). (AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro; Revisão técnica Rolf de Luna Fonseca – 16ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012).

²⁵² A compreensão de Deleuze do *instante qualquer* no cinema semelhante ao *instante qualquer* do pensamento moderno em substituição ao *instante privilegiado* dos antigos, remete-nos à leitura de Pamarit que evidencia a influência de Kant nos livros de cinema de Deleuze justamente como o aliado que rompe com o "velho corte disjuntivo" da filosofia antiga entre essência e aparência em prol do "corte conjuntivo" kantiano que traz o pensamento para o campo da experiência ao apresentar as condições de aparição do fenômeno, pois é no fenômeno que está o conhecimento e não nas essências (PAMART, Jean-Michel. *Deleuze et le cinéma: l'armature philosophique des livres sur le cinéma*. - Paris: Éditions Kimé, 2012. p. 58).

equidistância. Pois bem, na terceira tese, Deleuze avança para fechar sua releitura de Bergson partindo justamente da crítica que o último fez ao aparelho cinematógrafo.

Diz a terceira tese que o instante não é apenas um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, sendo que essa seria, portanto, a fórmula bruta do cinema. O percurso que Deleuze nos revela é de que o cinema opera com um movimento duplo: por cortes imóveis e por cortes móveis, e que ambos remetem a tendências distintas: (i) enquanto movimento de translação no espaço, e, (ii) enquanto movimento que exprime uma mudança na duração. A partir dessa dupla face do movimento, são estabelecidos três níveis na terceira tese: i) os conjuntos ou sistemas fechados: que se definem através dos objetos discerníveis ou das partes distintas: os cortes imóveis; ii) movimento de translação: que se estabelece entre esses objetos e modifica suas posições respectivas; iii) a duração ou o todo: realidade imaterial que não para de mudar segundo suas próprias relações.

Percebemos que ao introduzir essa terceira tese em *Imagem-movimento*, Deleuze estabelece uma relação com o livro de 1966, *Bergsonismo*. Em 1966 Deleuze não trata de cinema, entretanto, é nesse texto que encontramos os conceitos de duração e atual, importantes para a compreensão das incursões conceituais dos livros sobre cinema na década de 80. Leia-se:

O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de passado em geral: o passado não segue o presente, mas ao contrário, é suposto por este como a condição pura sem a qual este não passaria (DELEUZE, 1999, p. 45-46).

Pois bem, o passado em geral é a duração. Compreendendo que todo o nosso passado coexiste com o presente, há nesse sentido concentrações distintas do passado em geral (ou passado puro, ou passado ontológico) contraídas no presente, sendo que essas contrações se atualizam no presente. Tomemos um passado de direito que inclui todos os passados e todos os presentes desses passados, estando todos em conexão. O presente é o real concreto com as atualizações do passado. Diz Deleuze: “Tudo se passa como se o universo fosse uma formidável memória”²⁵³. Ora, a arte é um meio de atualização dessa memória pura, dessa grande memória que remete ao passado em geral, daí a pertinência do cinema com seu duplo movimento em cortes

²⁵³ DELEUZE, 1999, p. 61.

imóveis na relação entre os conjuntos e objetos, cujo maquinismo é a translação no espaço como movimento de atualização, e, em corte móvel cujo maquinismo é uma abertura do todo que muda de natureza a cada nova relação entre os cortes imóveis como movimento de duração.

A terceira tese faz referência ao movimento de translação e à duração que encontramos no *Bergsonismo*: “há contração, porque a lembrança, tornando-se imagem entra em coalescência com o presente, ainda, “contração psicológica, translativa, pela qual cada lembrança, em seu nível, deve passar para atualizar-se e tornar-se imagem”²⁵⁴. Essa conexão nos permite compreender que o conceito de imagem é trabalhado no cinema a partir da criação artística e nesse sentido as imagens da taxonomia que o autor se propõe a realizar, são, em evidência, atualizações do passado ontológico.

Assim, a terceira tese é a incursão para evidenciar que o cinema, tal como a filosofia bergsoniana, estão tratando do problema do movimento²⁵⁵, posto que o movimento se dá de dois modos: no processo de atualização, daí a translação, e ainda, no movimento do todo, daí a duração. Enquanto translação temos o corte imóvel, ou seja, as partes individuadas e atualizadas no presente. Enquanto movimento do todo, temos o corte móvel, que a partir da atualização das partes sofre transformação qualitativa dada a conexão com essas partes. Nessa perspectiva que o cinema sendo composto de cortes imóveis e cortes móveis se distancia da tentativa de reconstituir o movimento a partir do percurso percorrido, sobretudo porque o movimento expressa mudança de qualidade. Nos termos deleuzeanos de *Imagem-movimento* em referência a Bergson:

ao colocar açúcar num copo com água devo esperar que o açúcar se dissolva [...] o próprio movimento de translação que desprende as partículas de açúcar e as coloca em suspensão na água exprime uma mudança no todo, isto é, no conteúdo do copo, uma passagem qualitativa da água onde há açúcar ao estado de água açucarada. Se eu agito com a colher, acelero o movimento, mas modifico também o todo que compreende agora a colher, e o movimento acelerado continua a exprimir a mudança no todo. [...] O

²⁵⁴ Idem, p. 51.

²⁵⁵ Deleuze diz em entrevista a Gilbert Cabasso e Fabrice Revault d'Allonnes em 18/12/1985, na revista *Cinéma*, nº 334: “É verdade que os filósofos se ocuparam pouco do cinema, mesmo quando o frequentavam. E no entanto, há uma coincidência. É ao mesmo tempo que o cinema surge e que a filosofia se esforça em pensar o movimento. Mas talvez seja esta a razão pela qual a filosofia não atribui suficiente importância ao cinema; ela está demasiado ocupada em realizar por si só uma tarefa análoga à do cinema; ela quer pôr o movimento no pensamento, como o cinema o põe na imagem. Há uma independência das duas pesquisas, antes que haja encontro possível” (DELEUZE, *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 75).

copo de água é exatamente um conjunto fechado que compreende partes, a água, o açúcar, talvez a colher; mas isso não é o todo. O todo se cria e não para de se criar numa outra dimensão em partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro, como puro devir incessante que passa por esses estados. É nesse sentido que ele é espiritual ou mental [...] se os conjuntos estão no espaço, o todo, os todos estão precisamente na duração, são a própria duração na medida em que ela não para de mudar (DELEUZE, 1985, p. 18-20).

A necessidade por compreender as 3 teses é instrumental para acompanhar o passo que Deleuze opera rumo à sua taxinomia das imagens cinematográficas, pois, ao encontrar a imagem-média na 1ª tese, bem como a equidistância na imanência dos instantes quaisquer na 2ª tese, e ainda, na 3ª tese a dupla face do movimento como corte imóvel e como corte móvel, vislumbramos um indicativo de que Deleuze apresenta uma rearticulação entre espaço e tempo, sobretudo ao inserir o movimento como mudança de qualidade enquanto questão problemática no pensamento quando da sua empreitada por uma nova imagem do pensamento.

O quarto comentário a Bergson em *Imagem-Tempo* traz uma relação de proximidade com a terceira tese do primeiro comentário em *Imagem-Movimento*, pois trata em especial da imagem fundada no passado e a inserção do movimento não submetido ao tempo paralisado no pensamento filosófico, bem como o movimento não submetido ao tempo paralisado enquanto produção cinematográfica.

Deleuze faz uma distinção entre cinema clássico e cinema moderno, cujo caráter diferenciador se dá sobremaneira a partir da montagem. No cinema clássico a montagem é tratada por Deleuze sob 4 formas: americana como sendo orgânica-ativa, soviética como dialética orgânica ou material, francesa como quantitativo-psíquica, e, o expressionismo alemão como intensivo-espiritual. Numa dessas formas que é a montagem americana, a organicidade é expressa na grande forma sensório-motora $S \rightarrow A \rightarrow S$ em que há uma situação (S) que desencadeia uma ação (A) e que por sua vez reconfigura a situação inicial (S). Enquanto técnica fílmica, essa forma é conhecida como narrativa clássica, onde há a identificação de uma situação problema inicial, cuja personagem age para resolver o problema reestabelecendo uma nova situação com o problema inicial resolvido. Nesse sentido, a montagem é realizada na sucessão de planos continuados, numa relação de ação e reação. Por exemplo: uma personagem está em casa preparando o almoço, assim temos um plano explicativo que apresenta a personagem na cozinha preparando os alimentos com a panela no fogão. Paralelamente, corta-se esse plano da cozinha para um plano seguinte onde uma outra personagem é filmada chegando nas proximidades da casa onde no plano anterior a

personagem cozinhava. Esse plano seguinte mostra a personagem com um revólver na mão caminhando em direção à cozinha. O terceiro plano revela a continuidade da narrativa, de modo que o problema foi apresentado e a ação como sendo um possível assassinato, cujo plano final será a reconfiguração da situação inicial: ou há o assassinato ou não há. Essa organicidade do cinema clássico é operada para extrair uma imagem indireta do tempo, pois há um discurso de verdade que referencia o movimento, trata justamente de uma reconstituição externa do movimento, cujas técnicas do cinema, incluindo a imagem-média e a equidistância estão empregadas numa composição das imagens para dar acesso a uma totalidade. A composição de imagens-movimento no cinema clássico se dá na relação dupla de movimento entre as partes e o conjunto, e, de movimento para o todo e suas mudanças. Nesse sentido, planos contínuos são utilizados de modo explicativo que encadeiam um sequenciamento de momentos para revelar uma mudança no todo, em outros termos, a sucessão dos planos é operada para apreender indiretamente, através de relações das imagens-movimento, algo que muda do início ao fim do filme.

Pois bem, no cinema clássico tem-se a imagem-movimento que nos dá uma imagem indireta do tempo. No cinema moderno, por sua vez, temos a imagem-tempo que nos dá uma imagem direta do tempo. Se na narrativa clássica os planos eram montados de modo a constituir externamente uma continuidade temporal, agora, no cinema moderno, a montagem é marcada por técnicas fílmicas que não se fazem tão e somente por paradas do movimento, um plano após o outro seguido de outro plano cujo objetivo é orientar uma explicação de mudança no todo, diversamente, o cinema moderno se vale de *falsos-raccords*, de *travellings*, de planos sequências dentro de um único plano a partir da profundidade de campo que extraem a coexistência dos tempos na imagem.

Se tomarmos a imagem-movimento por analogia à matéria e a imagem-tempo por analogia à memória, "aproximamo-nos, aqui, de um dos aspectos mais profundos e, até mesmo, dos menos compreendidos do bergsonismo: a teoria da memória"²⁵⁶, vislumbrando que o cinema moderno trata justamente dessa teoria da memória. Essa teoria compreende o passado como ser em si que jamais deixa de ser cuja forma é a sua conservação, e o presente como a forma com a qual o ser não é ao se consumir. Nesse sentido o passado deixa de agir e de ser útil, mas não deixa de ser, de outro

²⁵⁶ DELEUZE, 1999, p. 42.

modo, o presente é útil e age, entretanto deixa de ser. Se o presente se distingue do passado é porque é a presença de alguma coisa, que justamente deixa de ser presente ao ser substituída por outra coisa, ou, “como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente?”²⁵⁷. Ora, nesse sentido, o que passa é o presente e o que permanece é o passado, portanto, encontramos um passado ontológico, “um passado em geral, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a passagem de todo presente particular”²⁵⁸.

Perguntamos nesse sentido qual a relação entre o passado ontológico bergsoniano e o cinema moderno? Ao romper com um movimento uniforme e contínuo, o cinema de Ozu, do neorrealismo italiano, de Godard, Resnais, Welles e outros, produz uma imagem que extrai o virtual como elemento na própria imagem, ou seja, a imagem no cinema moderno possibilita uma apresentação do passado ontológico.

Para Deleuze no início do quarto comentário a Bergson, o maquinismo de uma metafísica da memória se dá do seguinte modo: precisamos nos (i) instalar no passado em geral, depois (ii) escolhemos entre as regiões e lençóis e em qual deles acreditamos estar escondida a lembrança e (iii) retornar ao presente para atualizar uma imagem-lembrança.

O cinema clássico opera com um tipo de imagem sensório-motora que é constituída por semelhanças que retém das coisas apenas o que lhe interessa, como que acumulando objetos por abstração num movimento horizontal de continuidade que descreve a relação entre ação e reação. O cinema moderno, por sua vez, opera a partir do que Deleuze chama de um menor circuito entre imagens, uma coalescência entre imagem atual e imagem virtual. Esse menor circuito é o limite interno das relações entre imagens, como sendo o ponto elementar na composição das imagens, é o ponto de indiscernibilidade onde há a imagem bifacial produzida justamente num reflexo, numa duplicidade da imagem atual em imagem especular. Essa imagem bifacial é, portanto, “a razão ou antes o núcleo da imagem ótica e sonora pura e de suas composições”²⁵⁹, imagem esta que Deleuze chamou de imagem-cristal.

Amplificando esse circuito da imagem no cinema moderno, temos nesse sentido, duas imagens: (i) a imagem ótica e sonora pura cuja percepção não se prolonga em

²⁵⁷ Idem, p. 45.

²⁵⁸ Idem, p. 43.

²⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 88.

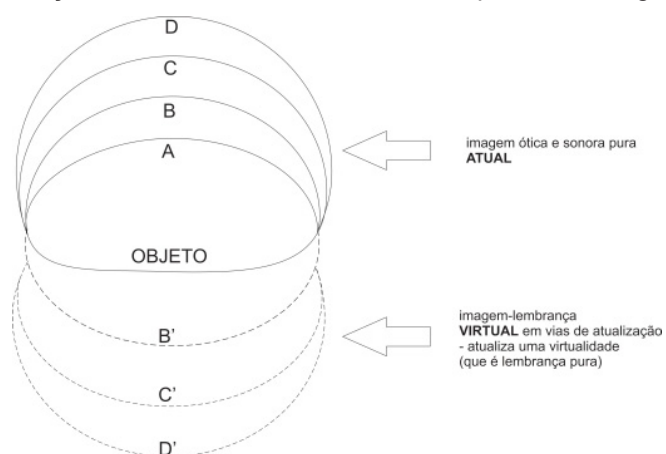
ação, pois a situação em que a personagem se encontra enfraquece a mecânica entre ação e reação, como que “curtacircuitando” as capacidades motoras de resposta; e, (ii) imagem-lembrança que é suscitada pela própria imagem ótica e sonora pura. A imagem-lembrança é uma imagem mental conectada à imagem ótica pura, sendo a primeira como que a concepção de “outras respostas possíveis”²⁶⁰, mais ou menos vizinhas, mais ou menos distintas: algo real e imaginário, físico e mental, descrição e narração, atual e virtual. Ambas, imagem ótica pura e imagem-lembrança refletem-se ao ponto de se confundirem caindo num ponto de indiscernibilidade em que o mesmo objeto passa por diferentes circuitos e a cada vez a descrição apaga o objeto ao mesmo tempo em que a imagem virtual cria outro, diz Deleuze: “A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias ‘camadas’ ou aspectos”²⁶¹. No cinema moderno, segue Deleuze, há “vínculos circulares mais complexos entre imagens óticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento, sobre planos coexistentes em direito”²⁶².

²⁶⁰ o termo *possível* utilizado por Deleuze remete não à variação de cópias diante de um modelo referente, mas sim ao mecanicismo da percepção objetiva tratada no início desse texto e que compreende o *corpo* como uma imagem que seleciona das outras imagens o que lhe é conveniente. *Possível*, portanto, não como uma simulação dentre várias possibilidades, por exemplo: “A filosofia é a mãe do pensamento” como sendo o modelo verdadeiro para acesso à sabedoria, desse modelo teríamos os possíveis desdobramentos, as variações decalcadas, (a) A filosofia é filha da matemática, então esta é a mãe, portanto portadora do pensamento verdadeiro”; ou, (ii) A arte é a mãe da filosofia e da matemática, portanto, o pensamento verdadeiro é criação artística”; ou (iii) A ciência criou filosofia e arte, logo, o mais nobre e fundante pensamento é científico. Percebe-se que a concepção de *possível* como variação de um modelo trata de uma composição excludente entre as variações que se legitimam conforme a variação mais próxima do modelo referente. De outro modo, quando Deleuze utiliza o termo *possível* para tratar da imagem-lembrança, em fato trata de evocar a indiscernibilidade quando da relação da imagem *corpo* com outras imagens, pois é nessa relação que se dá a percepção objetiva como recorte seletivo. A relação ocorre na mecânica ação-reação, sendo que o *corpo* difere das outras imagens justamente porque este possui um intervalo no interior da mecânica, ou seja, entre ação e reação há uma zona de indiscernibilidade, e é nessa zona que transpassa o que Deleuze chama de *possível* como imagem-lembrança. Portanto, entre o ato de receber e o ato de responder, há uma imanência de probabilidades que se dão no fluxo do próprio mundo, de modo que a resposta *possível* está conectada com o movimento qualitativo das imagens que é a *mudança*, movimento este inclusivo. Nesse sentido compreendemos nessa passagem o termo *possível* como resposta que traz o todo, produzida a partir do conjunto de probabilidades refletidas nesse todo e que são inclusivas justamente por se tratarem de respostas distintas que não se anulam mas que pertencem ao fluxo ininterrupto do universo. Por exemplo: (a) a filosofia pensa produzindo conceitos” como sendo uma resposta distinta dada numa zona de indiscernibilidade e a essa resposta se conecta também outra possível resposta, (b) a arte pensa produzindo blocos de sensações; e soma-se ainda que (c) a ciência pensa produzindo funções de variáveis. É inclusivo que as três possibilidades sejam pensamentos, ainda que cada possibilidade dê uma resposta ao mesmo objeto, qual seja, pensamento.

²⁶¹ DELEUZE, 1990, p. 61.

²⁶² Idem, p. 62-63.

Ilustração 23: Desenho baseado no 1º esquema de Bergson



Fonte: Deleuze. Cinema 2: Imagem-Tempo (1990)²⁶³

Na imagem-lembrança não há mais a reunião de objetos quantificando-os para extrair semelhanças contíguas, agora essa imagem permanece no mesmo objeto num movimento verticalizado, num movimento de profundidade. A imagem atual não vai se prolongar tão e somente em movimento sucessivo entre as partes, ela formará num encadeamento com a imagem-lembrança um circuito, donde vislumbraremos num mesmo plano um eixo horizontalizado e um eixo verticalizado entrecortados, em outros termos, numa mesma imagem teremos a translação que é espacial e teremos simultaneamente a duração que é temporal.

A profundidade de campo é trazida por Deleuze no capítulo 5 “*Pontas de presente e lençóis de passado*” do *Imagem-tempo* como elemento operacional que o permitirá relacionar o cinema enquanto maquinismo de composição de imagens com a noção bergsoniana de passado como movimento não submetido à fragmentação descontínua do tempo. Portanto, a profundidade de campo como o eixo verticalizado da imagem que será tomada como técnica dupla que serve ao cinema e ao pensamento filosófico enquanto liberação do tempo no movimento.

Tecnicamente *profundidade de campo* é um modo de filmar no qual o plano de fundo, o plano-médio e o primeiro plano de uma tomada estão simultaneamente focados. É a zona de nitidez da imagem. Fecha-se o diafragma e aumenta a velocidade da captura, de modo que ao ampliar o campo aumenta-se o número de elementos em foco. A profundidade transforma a bidimensionalidade do cinema em tridimensionalidade na medida em que parece reproduzir o campo de visão do ser

²⁶³ Idem, p. 62.

humano, ou seja, as linhas internas da imagem serão não apenas de comprimento e largura, nas direções de cima para baixo e de uma lateral à outra, uma terceira linha que é transversal entre os planos insere volume no interior da imagem. Nesse sentido, a utilização da profundidade de campo põe os elementos de cada plano em interação. Há uma comunicação direta entre o primeiro plano e o plano de fundo.

Deleuze ao analisar o uso recorrente da profundidade de campo nos filmes de Orson Welles, observa que espaço e tempo são dilatados e comprimidos alternadamente, sendo que as *plongées* e *contra-plongées* formam contrações e os *travellings* oblíquos laterais formam lençóis de tempo. A profundidade de campo se alimenta nessa exploração das zonas virtuais do passado. É uma figura de temporalização e de memorização²⁶⁴. A zona de nitidez (o foco) da profundidade de campo forma diretamente uma região de tempo, uma dimensão que se define pelos planos em interação.

Pois bem, Wölflin é o autor citado por Deleuze que apresenta a diferença entre *profundidade no campo* e *profundidade de campo*²⁶⁵ como mudança de concepção no uso da técnica em comparação à pintura do século XVI e à do século XVII. Para o historiador da arte, a profundidade no campo era utilizada por pintores do século XVI enquanto combinação das formas no plano, tendo uma representação no plano que articulava a imagem em camadas dispostas paralelamente à boca da cena ao ponto central do quadro, daí profundidade no campo. Embora a pintura apresentasse mais de um plano, esses planos não se comunicavam, mantinham-se paralelos uns aos outros. De outro modo, a pintura do século XVII traz a profundidade de campo enquanto uma composição notadamente voltada para os efeitos de profundidade, destacando a “tendência a subtrair os planos aos olhos, a desvalorizá-los e torná-los insignificantes, na medida em que são enfatizadas as relações entre os elementos que se dispõem à frente e os que se encontram atrás, e o observador se vê obrigado a penetrar até o

²⁶⁴ Diz David Lapoujade em *Potências do tempo* que nos remete ao tema da profundidade de campo: “Na profundidade, não somos mais ‘seres’, mas sim vibrações, efeitos de ressonância, ‘tonalidades’ de diferentes frequências. E o próprio universo acaba se desmaterializando para se tornar duração, uma pluralidade de ritmos de duração que também se superpõem em profundidade, de acordo com níveis de tensão distintos”. (LAPOUJADE, David. *Potências do tempo* = *Powers of time*. Tradução Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edição; Aalto, FI: Aalto University, 2012. p. 11).

²⁶⁵ “une profondeur dans l’image ou dans le champ, et non pas encore une profondeur de champ, une profondeur de l’image”. (DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L’image-temps*. – Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. p. 140).

fundo do quadro”²⁶⁶. Continua Wölfflin, “a beleza das superfícies planas é substituída pela beleza da profundidade, que está sempre vinculada a uma impressão de movimento”²⁶⁷.

Abaixo temos duas pinturas cujas profundidades analisadas por Wölfflin evidenciam a relação entre os planos, sobretudo quando da distinção entre pintura renascentista e pintura barroca.

Ilustração 24: Profundidade *no* campo. A última ceia.



Fonte: Da Vinci (1495-1498)

Ilustração 25: Profundidade *de* campo. A última ceia.



Fonte: Tintoretto (1592-1594)

No curso de 24/abril/1984²⁶⁸, Deleuze partindo de Wölfflin trata de dois pintores para abordar a relação entre planos na pintura. A primeira obra citada é "Adão e Eva" de 1550 do italiano Tintoretto e a outra "Adão e Eva" de 1628 do flamengo Rubens, tendo acontecida em ambas a mudança no uso da profundidade de campo. Em Tintoretto, Deleuze descreve a existência de uma diagonal entre o plano de Adão sentado que se curva para Eva e que por sua vez está num outro plano. Essa diagonal apresenta uma relação direta entre planos distintos cujo assunto é próprio e respectivo a cada uma das personagens, ou seja, Adão remete a um conjunto de partes dentro do quadro e Eva remete a outro conjunto de partes, entretanto a diagonal coloca os planos não mais num sentido paralelo e de independência, de modo que no quadro esses planos estão em comunicação ao mostrar que Adão se curva para se dirigir à Eva. Na sua análise de Tintoretto, percebemos que Deleuze remete em especial à forma, aos contornos das personagens para falar da coexistência dos planos. Em Rubens, em

²⁶⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. *Plano e Profundidade. Conceitos fundamentais da história da arte – o problema dos estilos na arte mais recente*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 79.

²⁶⁷ Idem, p. 83.

²⁶⁸ Curso 61 parte 1 de 24/04/1984, publicado em áudio e transcrito por Lucie Picandet em *La voix de Gilles Deleuze en ligne* (Universidade Paris 8).

especial, segundo Deleuze, mantém-se a presença das personagens lado a lado num plano, Adão e Eva, e ainda atrás destes outras personagens lado a lado, anjo e pássaro, entretanto há entre o lado a lado das personagens uma fenda que envolve todos os planos e os impede de se manterem autônomos remetendo aos seus respectivos temas isoladamente. A pintura de Rubens apresenta um cruzamento interno entre os planos ainda que esse cruzamento não seja dado diretamente como no caso de Tintoretto onde Adão se volta para Eva, diversamente, agora a fenda é o cruzamento que envolve os planos de modo a impedir que cada um esteja isolado no interior do quadro.

Ilustração 26: Adão e Eva



Fonte: Tintoretto (1550)

Ilustração 27: Adão e Eva



Fonte: Rubens (1628-1629)

Além da referência à pintura, Deleuze cita dois críticos franceses de cinema que tratam da profundidade de campo enquanto técnica fílmica, quais sejam: André Bazin e Jean Mitry²⁶⁹. Para Deleuze, embora haja traço mínimo de diferença entre ambos ao tratar da profundidade, dois problemas são comuns num e noutro autor²⁷⁰: a novidade do procedimento e a função da profundidade. André Bazin no artigo *A evolução da linguagem cinematográfica* de 1950 para a revista *Cahiers du Cinéma*, compreende

²⁶⁹ “No essencial, o Deleuze cinéfilo é fiel à linha de Bazin: seu panteão homenageia a mesma tríade, Rossellini-Renoir-Welles, e, assim como o pai dos Cahiers, ele vê no neorrealismo italiano o advento do cinema moderno. [...] Ele retomou essencialmente uma história do cinema tal como Langlois, a nouvelle vague, Bazin, os Cahiers, Truffaut e Godard tinham concebido antes dele” (p. 330). (Entrevista com Serge Toubiana. (DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Trad. Fatima Murad; revisão técnica Maria Carolina dos Santos Rocha. – Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 330).

²⁷⁰ Na nota 15 de rodapé de *Imagem-Tempo*, Deleuze diz: “O debate Bazin-Mitry tem por objeto os dois problemas. Mas parece que Mitry está bem mais perto de Bazin do que supõe”. Nesse sentido, optamos por trabalhar com o texto de Bazin como fonte para entendimento da citação de Deleuze.

Orson Welles como o cineasta que apresenta a profundidade de campo como técnica de composição em um plano contínuo. Segundo Bazin até 1938 a montagem dos filmes era realizada como sucessão dos planos marcados por cortes que davam sequência à cena na relação entre campo e contra campo, como na cena de um diálogo em que se fazia a tomada das personagens seguindo a ordem do diálogo. Por exemplo: personagem 1 fala: tomada 1; personagem 2 responde: corta e começa nova tomada 2, ou seja, os planos diferentes e sucessivos. Com o filme *Cidadão Kane* de 1941, a profundidade de campo em semelhança à mudança apresentada por Wölfflin na pintura do século XVII, traz os planos sucessivos para um mesmo plano cuja continuidade da cena é interna. Diz Bazin: “Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas”²⁷¹. Bazin não negligencia que a profundidade de campo estivesse presente na história do cinema antes de Welles, e que este inclusive tenha encontrado em Renoir inovação tal qual a sua, entretanto, antes de Welles e Renoir, a profundidade de campo era produzida enquanto planos paralelos independentes que eram reunidos com vista a um conjunto harmonioso, apontamento este que remete ao que Deleuze trata como profundidade no campo.

Marcel Martin, crítico e historiador francês de cinema, no seu livro *A linguagem cinematográfica*, ao dedicar um capítulo especificamente para tratar da profundidade de campo define esta como uma operação técnica cuja nitidez do campo se estende do primeiro plano ao plano mais ao fundo. Entretanto, no cinema, diferente da fotografia, a filmagem não se dá tão e somente em objetos e elementos que se movem no campo, soma-se também o próprio movimento da câmera que se move. Nesse sentido, Martin evidencia o aspecto estético da profundidade de campo no cinema:

O interesse espetacular do procedimento é, portanto, evidente: mas seu interesse estético não é menor. Ao longo de um *travelling* óptico (suponhamos um *travelling* para a frente), o espectador não tem a impressão (ao contrário do que se passa num *travelling* comum) de percorrer com a câmera um espaço sólido e indeformável; ele tem a impressão de que o espaço se comprime (por achatamento dos planos uns contra os outros), tornando-se com isso mais denso: de fato, a variação da focal modifica a posição relativa dos planos do espaço entre si (MARTIN, 2003, p. 173).

²⁷¹ BAZIN, André. *A evolução da linguagem cinematográfica*. In: O que é Cinema? Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 105.

A função da profundidade aparece em André Bazin, Jean Mitry e em Marcel Martin remetendo à presença da profundidade de campo enquanto um plano-sequência para Bazin, ou plano-síntese para Martin. A função dessa técnica, portanto, remete a uma decupagem virtual (diz Martin) que opera unindo na imagem, tempo e espaço (diz Bazin), ou ainda, “o espaço e o tempo constituem um todo homogêneo sucedendo à composição de um espaço indiferente à duração que ele contém, a estruturação de um verdadeiro espaço-tempo. É a duração vivida, essa duração em vias de se fazer”²⁷².

Por que une tempo e espaço na mesma imagem? Porque momentos temporalmente distintos sem a profundidade de campo seriam postos na tela um após o outro, mas com a profundidade de campo esses momentos são vistos simultaneamente no mesmo quadro; não se trata de sequências montadas a partir de cortes sucessivos que justamente remetem à crítica bergsoniana da reprodução do movimento quantificado, de fato trata-se de uma montagem interna à própria sequência da imagem.

Num plano-sequência vemos no quarto três personagens dispostas em posições diferentes na cena. No primeiríssimo plano visualizamos um copo e um veneno, no plano imediatamente seguinte, que é um primeiro plano, visualizamos uma mulher deitada na cama e desacordada. No próximo plano, abre-se um pouco o enquadramento e como num plano quase americano temos um homem assustado com o olhar em direção aos dois primeiros planos, o do copo com veneno e o da mulher. Visualizamos ainda um último plano geral com um segundo homem que adentra a cena atrás do primeiro homem que remete ao plano americano. Essa descrição de planos refere-se à cena da tentativa de suicídio de Susan em *Cidadão Kane*. A cena é destacada pelos críticos e também por Deleuze, tendo sido compreendida como um momento em que Welles utiliza a profundidade de campo para a composição de planos formando um bloco espaço-tempo, bem como uma imagem cujas implicações estéticas remetem à duração bergsoniana.

Abaixo dispomos do fotograma da cena do suicídio e de um esquema que evidencia a arquitetura dos planos no interior da cena. Nesse sentido, remetendo à compreensão de Deleuze sobre a profundidade de campo na pintura, aqui percebemos também que a lei de composição não se dá na harmonia dos planos cujos temas são

²⁷² MITRY, 1963-1965, tomo 2, p. 50-51 apud MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. Revisão técnica Sheila Schavartzman. – São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 174.

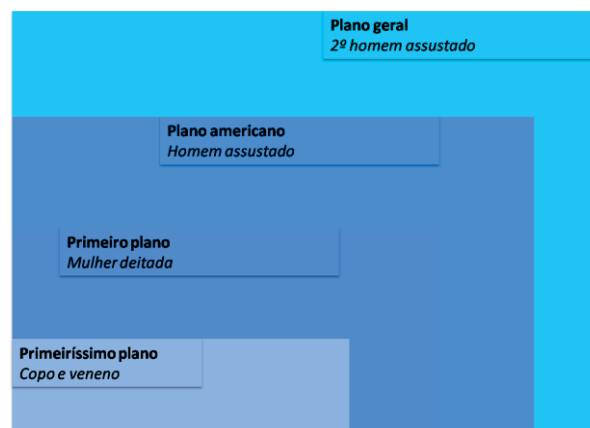
independentes, ao contrário, os planos são atravessados por uma transversal que os comunica sem deixar ausentes as duas faces do movimento bergsoniano: translação e duração.

Ilustração 28: Fotograma do filme Cidadão Kane.



Fonte: Orson Welles (1941)

Ilustração 29: Esquema de planos no interior do quadro



Fonte: Esquema pessoal. Ana Carolina Gomes Araújo (2017)

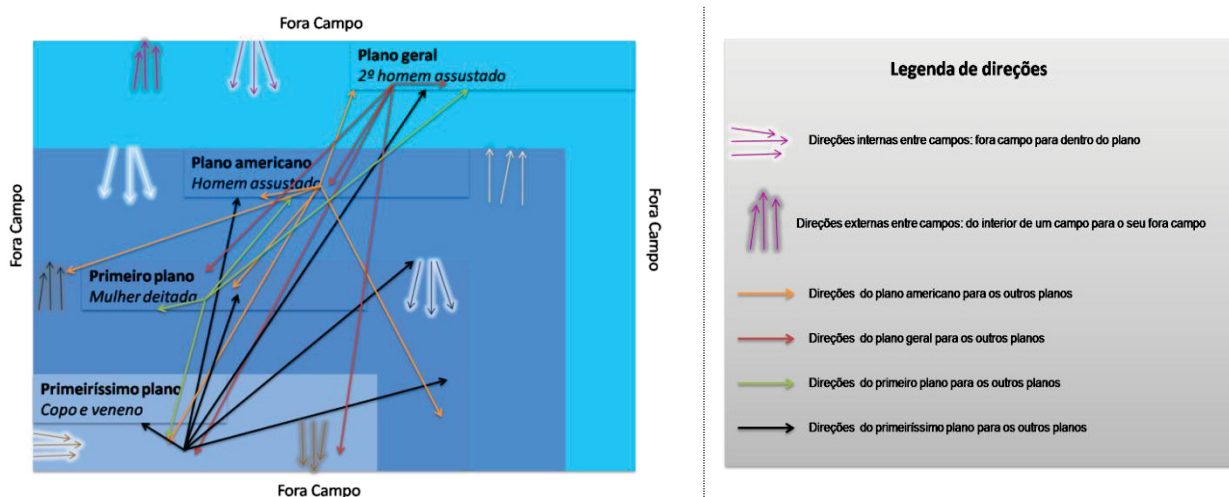
Em Welles encontramos o maquinismo do cinema do tempo operado pelo uso recorrente da profundidade de campo, tendo Deleuze transformado os planos fílmicos em lençóis de passado. Em *Cidadão Kane* há os três aspectos da metafísica da memória: (i) *existência de um passado em geral*: um passado de Welles que esclarece sua morte: a palavra Rosebud; (ii) *lembrança pura*: pontos singulares que serão buscados para serem atualizados nas narrativas sobre Kane; (iii) *imagens-lembrança*: diante da notícia da morte de Kane são apresentadas narrativas das pessoas que conviveram com ele. “Cada testemunha salta no passado em geral, instala-se de saída nesta ou naquela região coexistente, antes de encarnar certos pontos de região numa imagem-lembrança”²⁷³.

Rosebud aparece duas únicas vezes no filme, no início como uma palavra grafada no trenó do menino Kane, e no final no mesmo trenó sendo lançado à fogueira após a morte do homem Kane. A questão do filme é a investigação pelo vínculo entre a palavra Rosebud e o homem Kane, sendo que cada corte são narrativas das pessoas que descrevem uma face da vida de Kane, seja o mordomo, a ex esposa ou o amigo, de modo que quaisquer das narrativas estão implicadas num Todo que é a vida de Kane. A profundidade de campo tem, portanto, dupla função em *Cidadão Kane*. De um

²⁷³ DELEUZE, 1990, p. 130.

modo ela reúne planos que descrevem objetos em seus diferentes desenvolvimentos, por exemplo Susan desacordada ao tentar o suicídio e Kane entrando ao fundo num ímpeto para salvá-la, planos estes que são colocados em um mesmo quadro de apresentação, campo e contra campo, e de outro modo, o tempo é jorrado ao ser apresentado diretamente numa única imagem, a imagem atual e a imagem virtual. O copo de veneno no primeiro plano como um ponto singular da narrativa de Susan, e, Susan desacorda como um ponto singular de Kane em sua empreitada por torná-la uma renomada cantora. O copo de veneno está para Susan na mesma imagem que Susan está para Kane. A imagem tempo direta é essa que não fecha o Todo, ao contrário instala uma questão vertical que aponta para o problema: qual o lençol do passado narrado dentro da imagem resolve a relação entre Rosebud e a vida e a morte de Kane? Questão essa que apenas didaticamente nos insere no problema da imagem cinematográfica, posto que a importância da imagem não se dá na eleição de um representante da situação, diversamente, a questão da imagem é justamente dar vistas ao movimento qualitativo que o cinema opera, retomando a compreensão bergsoniana de que os lençóis são movimento da vida de Kane, não cabendo o falso e o verdadeiro, mas sim que o copo de veneno, Susan e Kane são movimentos presentes na contração atualizada na notícia “Kane está morto”.

Ilustração 30: Esquema de relações e planos



Fonte: Esquemas pessoais. Ana Carolina Gomes Araújo (2017)

O esquema de relações e planos evidencia a composição da cena e apresenta a transversal da profundidade de campo. Esta trata do movimento temporal bergsoniano e que Deleuze chama de o *em si* da imagem. O quadro traz conjuntos com seus

respectivos assuntos e que estão expressos nas personagens e no copo com o veneno, sendo que cada conjunto trata-se de um plano. Assim temos Susan como um conjunto, o copo e o veneno como outro conjunto, Kane como conjunto e o mordomo também como um conjunto. Pois bem, a profundidade de campo como técnica de filmagem nos mostra a comunicação entre os planos, de modo que a leitura filosófica trata cada plano como um lençol de tempo interagindo diretamente na tela de projeção. De outro modo veríamos cenas montadas uma após a outra, dedicadas a mostrar a relação entre conjuntos no mecanismo de ação e reação. Quando Welles coloca os conjuntos no mesmo quadro e os comunica, temos a mutação operada pelo cinema ao inserir movimento na imagem, ele então cria uma imagem tomada pela percepção objetiva deleuziana, que justamente acessa o movimento quando do fluxo espacial e temporal, quando da translação e da duração, eis portanto a metafísica da memória para o cinema do tempo e o cinema do tempo para a metafísica da memória. Welles cria assim um bloco espaço-tempo que traz a vida de Kane e as mudanças qualitativas nelas mesmas, ancoradas pelo anúncio: Kane está morto!

Inicialmente evidenciamos a percepção objetiva que Deleuze recoloca partindo de Bergson e que se faz indispensável para a compreensão do conceito de imagem, pois foi este conceito utilizado como cruzamento para acompanhar o caminho do filósofo que coloca em relação filosofia e cinema. A percepção objetiva nos permite tomar conhecimento da operação que Deleuze realizou ao desantropomorfizar o movimento como sendo imanente ao universo e não resultante da percepção natural que mensura o movimento. Nesse sentido, a definição da imagem a partir da percepção em Bergson é indispensável para demarcar a diferença da imagem em Deleuze como sendo um regime que se dá justamente na percepção de movimento. Apresentamos ainda três momentos buscando principalmente inserir o uso que o autor faz da técnica de profundidade de campo aliada à metafísica da memória de Bergson. Vimos nesse sentido que a profundidade de campo traz os lençóis de passado para uma única imagem, cujo espectador é forçado a pensar a organização dos planos para o entendimento da narrativa, diferentemente do cinema clássico cuja montagem se dá organicamente. Evidenciamos as três teses bergsonianas que fundamentam o percurso de Deleuze ao tratar do cinema, e ainda a problematização do movimento no quarto comentário utilizando a definição de cinema do tempo que traz à luz os conceitos de atual e virtual, bem como evidencia o maquinismo da imagem cinematográfica do cinema moderno em estreiteza com a teoria da memória bergsoniana. Nesse sentido, vislumbramos que Deleuze opera colando a técnica fílmica de profundidade de campo

no seu construto filosófico, pois ao colocar variados planos conectados em um único plano aprofundado como em Welles, Deleuze estaria colocando no seu pensamento a relação horizontalizada entre espaço e tempo, de modo que no espaço do *écran* cinematográfico a tese filosófica de um passado ontológico estaria atualizada como uma personagem conceitual conectada ao seu maquinismo próprio de constituição, estando a metafísica da memória para o cinema do tempo assim como este para aquela.

De posse da reflexão deleuzeana sobre o cinema, se impõe a nós o questionamento quanto à importância da relação estabelecida entre metafísica da memória e cinema do tempo, em outros termos: Qual a contribuição do pensamento de Deleuze sobre a profundidade de campo para a produção artística cinematográfica? Menos técnico e mais estético são os contornos ensaísticos de uma resposta, pois, quando Deleuze diz que o cinema produz imagens que trazem diretamente o tempo, compreendemos que o tempo desde o começo do cinema tenha sido uma das suas matérias primas, e no curso variado das cinematografias revela-se um caráter duplo do tempo como condição de produção artística. Trata-se de um tempo de medição indispensável quando do processo de criação enquanto composição de técnica de filmagem, ou seja, há um tempo medido e necessariamente quantificado que pontua as etapas de feitura de um filme. No roteiro é indispensável a precisão de um contexto temporal, pois a marcação das personagens no momento em que são filmadas, por exemplo quando de uma cena de choro, o tempo das lágrimas precisa a importância do referido fato no desenvolvimento da personagem. A relação indispensável com a luz se dá na medição do tempo quando da parada e da velocidade de segundos na exposição do aparelho de captação à luz, com o fotômetro o cinema conjuga velocidade do obturador e abertura do diafragma. O uso do som como paisagem musical é pontualmente trabalhado em conjunto com os momentos do roteiro: há som para o assassinato, há som para a desilusão, som para o casamento, o som inclusive pode anteceder um corte, e não apenas, o som do assassinato sendo temporalmente simultâneo ao desenrolar do fato diz algo, exalta algo, esconde algo, é também a medida da composição do som com a imagem que revela a encenação do roteiro. Esse tempo é o tempo da dimensão técnica do audiovisual, é referência para o realizador de posse de um assunto que deverá decidir por criar o filme em 15 minutos como um curta-metragem ou em 2 horas como um longa-metragem. Aqui lembro o caso do longa-metragem de 98 minutos, *Não matarás*, de 1988 do diretor polonês Kieslowski e que se trata de uma versão ampliada do curta-metragem de 58 minutos, *Não*

cometerás adultério, de 1989 produzido para série de televisão. A questão do tempo como dimensão técnica insere variáveis que incidem diretamente nas escolhas estéticas quando da produção, por tal, o tempo como quantidade é indispensável no cinema, pois a escolha por criar um filme com 98 minutos difere diretamente na dinâmica do processo audiovisual quando comparado à criação de um filme com mesmo tema em 58 minutos. A escolha pela extensão temporal das cenas e pela própria quantidade das cenas nos dão a importância do aspecto técnico do tempo. Compreender que o tempo nessa dimensão técnica da produção cinematográfica mostra o caráter de uma arte que se faz também a partir de dispositivos modernos, que tem em si um processo mecânico de criação de imagens, já que o cinema é produto de invenções modernas, em termos de técnica na relação com a luz e ainda em termos de tecnologia no uso de máquinas de captação de imagem e de som, bem como máquinas de montagem e estratégias de exibição e circulação dos filmes.

Pois bem, mas o cinema não se contenta tão somente com o tempo técnico, ele ousa torcer o tempo no próprio uso da dimensão técnica. Ora, essa torção do tempo é um salto que faz com que o cinema não se limite ao fracionamento dos segundos nas ilhas de edição ao mesmo tempo em que necessita desse mesmo fracionamento. Deleuze, portanto ao falar em cinema do tempo torna evidente um tempo cinematográfico que não nega o tempo de medição técnica na criação e que desta é dependente, mas que nela não se encerra. Nesse sentido, o tempo no cinema tratado por Deleuze com o uso da profundidade de campo é um tempo duplo, técnico e metafísico, e assim o é porque extrapola a imagem vista sem dela sair.

A pintura barroca foi a arte que Deleuze evocou para inserir a profundidade de campo no quadro destacando a relação entre os planos, mas, foi o cinema que valendo-se da profundidade de campo coloca em comunicação direta os planos no quadro, permite que o fora do quadro também esteja presente na relação dos planos. A diagonal entre os planos no quadro é a que extrapolando o próprio quadro movimentar-se num fluxo de entrada e saída de planos, trazendo inclusive o extra-campo e a voz off como presenças, que embora estejam num plano invisível inserem-se como partes do movimento da imagem. Assim, encontramos na profundidade de campo o cinema do tempo compondo planos visíveis e também planos invisíveis a partir de uma transversal que remete diretamente ao movimento de duração bergsoniano. No movimento de translação observamos as partes de cada plano e no movimento de mudança percebemo-lo enquanto movimento porque ao ser continuamente aberto está

em relação com os planos observados, e também com os planos não observados mas que insistem na imagem. Rosebaud em *Cidadão Kane* talvez tenha sido o extra-campo recorrentemente presente nas imagens de Welles.

Distante do objetivo de estabelecer um inventário da nobreza teórica dos dois livros sobre cinema compreendemos que Deleuze estabelece um diálogo com o cinema demarcando, sobretudo, o modo como as imagens em movimento inserem-se, constitutivamente no pensamento abrindo para uma lógica da sensibilidade que não dissocia alma e corpo, forma e matéria. Deleuze nos mostra a possibilidade de um duplo percurso, onde cinema pensa e onde filosofia faz cinema, pois ao levar a percepção para as coisas mesmas, estaria retirando a primazia do sujeito diante das noções de tempo e espaço, ambos existindo para além do sujeito como condições de diversidade das imagens, noutros termos: tempo e espaço como condições imanentes ao cinema e ao pensamento. Assim posto, entendemos que Deleuze se vale de Bergson como caixa de ferramentas fundamentais para o seu diálogo com a sétima arte, e não apenas, outras alianças são assumidas por Deleuze na sua arquitetônica, nomes como Pierce evidentemente apresentado na introdução de *Cinema 1*, e ainda, Kant que possibilitará a reviravolta ao pensar as condições dos fenômenos, e ainda para Deleuze pensar as condições do pensamento cinematográfico.

Cabe-nos desdobrar a analítica deleuzeana da profundidade de campo como técnica dorsal de um cinema do tempo e perguntarmos, portanto, pela profundidade de campo no pensamento e as imagens por este criadas. Se temos, em face da arte das imagens em movimento, o cinema do tempo composto com a metafísica da memória, quais são os pensamentos que em composição com os falsos raccords, profundidade de campo e personagens perambulantes, teríamos na história da filosofia? Em outros termos: Qual pensamento em profundidade focada compõe temporalidades qualitativas? De salto da imagem cinematográfica, a imagem-movimento no pensamento se mostra como dito pelo próprio Deleuze como plano de imanência.

Uma só ou mais lógicas?

Percorremos até aqui um caminho de mapeamento das variações da *imagem* em textos de Deleuze sobre pensamentos na história da filosofia e pensamentos na história da arte. Isso quer dizer que tratar da imagem como um conceito imerso no pensamento diferencial deleuzeano, requer, compreender as articulações de uma arquitetônica conceitual cujos arranjos não são conduzidos em benefício de uma sala principal, muito antes, parece-nos que a arquitetura da morada filosófica do autor explora sobremaneira uma técnica de composição de croquis, de modo que havendo uma sala principal no croqui, por certo, esta quando tomada na relação com outro croqui, nos remete mais a um corredor de passagem do que propriamente a um ambiente de recepção. Não bastasse, ao nos demandar uma imagem do pensamento de Deleuze, por certo nos apropriaríamos da arte de ocupar os territórios, e nesse sentido, a morada se faria um croqui barroco cujos elementos de vedação ou separação dos ambientes se mostrassem edificadas entre barro, calcário, vidros, imagens projetadas simulando paredes, e, sobretudo, paredes irreais²⁷⁴. Esse pensamento-morada embora encenasse uma organização espacial cujo fluxo de comunicação dos corpos fosse experimentado, de fato, a morada não teria paredes, nem janelas, tanto menos, portas, seria ela preenchida por cruzamentos de correntes de ar e correntes de luz. Nada inapropriado diante das palavras do autor: “A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes”²⁷⁵.

Pois bem, nos cabe perguntar pelo funcionamento dessa arquitetônica, tomando como roteiro o tema da imagem. Para tal, é importante compreender a performance, ou melhor, a lógica que norteia o autor. Se estamos tratando de um autor cujo conjunto conceitual não elege uma planta arquitetônica aos moldes de catedrais em que as estruturas conduzem os corpos e as mentes para a direção do altar, nos cabe partir da evidência de que é inapropriado falar em uma lógica geral que dê conta das variações da imagem, por isso nos é requerido falar em mais de uma lógica.

²⁷⁴ Como as paredes da cidade no filme *Dogville* de Lars von Trier (2003), ou ainda a imperceptível parede da sala de jantar de Buñuel no *Anjo Exterminador* (1962), cujas personagens no primeiro filme transitam simulando todas as edificações sem que estas estejam de fato concretadas, enquanto no segundo filme, embora as paredes estejam concretadas, as personagens insistem em não atravessar justamente de um ambiente para outro onde não há concretudes.

²⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 240.

Anne Sauvagnargues apresenta um estudo das artes no pensamento de Deleuze, tendo dedicado inclusive um livro sobre o assunto, *Deleuze et l'art*²⁷⁶, que justifica a importância do tema voltado para as artes ao constatar que o filósofo dedicou mais de um terço dos livros publicados à análise de obras de arte, tendo se dedicado ora à análise de obras específicas como no caso da *Recherche* de Proust, ora ao conjunto de obras nos casos de Kafka e Francis Bacon, ora a um período histórico da arte no caso do barroco, e, ora às especificidades de uma arte como no caso do cinema²⁷⁷. Nesse estudo a autora parte de uma cartografia da arte em Deleuze, que de fato trata de uma periodização estabelecida entre os anos de publicação dos textos e a recorrência de alguns temas.

Segundo a autora, encontramos dois grandes períodos distintos do filósofo e que mostram diferenças no trato dado às artes, estes períodos são desenvolvidos numa subdivisão tipificada em três momentos quando da publicação dos textos (livros e artigos).

Deleuze num primeiro período teria se dedicado às artes discursivas, especificamente às artes literárias cujo problema principal é rodeado pela presença dos signos. Não por acaso é este o assunto de abertura de *Proust e os signos* de 1964 que procede numa classificação de signos no interior da paideia proustiana, em que o personagem principal busca sua formação como escritor. Em 1967 é publicado o livro *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, seguido em 1969 da publicação de *Lógica do sentido* sobre Lewis Carroll e as problemáticas de uma lógica da interpretação. Nesse contexto das publicações sobre a literatura, Sauvagnargues compreende que Deleuze teria se dedicado à semântica literária como espaço para tratar do pensamento, ou, da gênese do pensamento na perspectiva afirmativa da criação. Nesse sentido, o período discursivo trata o signo como devedor de uma interpretação ou decodificação do sentido que revela o campo das significações, cuja função é o diagnóstico em correlação à sintomatologia nietzschiana das forças atuantes no pensamento²⁷⁸. Assim, o diálogo com as artes é levado para o nível do pensamento, de modo que Deleuze encontra nos escritores instrumentos para colocá-los em funcionamento na filosofia, ou seja, recorre à literatura moderna para tornar robusta e precisa sua crítica à representação na história da filosofia. Portanto, no começo das suas investigações,

²⁷⁶ SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'arte*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

²⁷⁷ Ibid., p. 24.

²⁷⁸ Ibid., p. 25.

Deleuze se mantivera no domínio mental da imagem, isso quer dizer que a imagem é tomada como expressão de códigos do pensamento dentro dele mesmo, daí que nesse período o autor remete à imagem recorrentemente enquanto *imagem do pensamento*²⁷⁹.

A partir dos anos 80, Deleuze, sobretudo quando da aliança com Guattari, inicia um movimento diferente em relação à interpretação dos signos. Estes agora não se dão mais exclusivamente no nível mental, serão agora revistos dentro de uma crítica da interpretação e de uma lógica das multiplicidades. Não se trata mais de pensar o pensamento nele mesmo com suas codificações, nos 70 e 80, trata-se de uma prática do pensamento, da literatura pensada como crítica e clínica. Nesse sentido o segundo período se move em direção ao não discursivo, cujo ano 1969 com a publicação de *Lógica do sentido*, marca o início da mudança que desloca de uma semântica das interpretações para “uma semiótica capaz de dar conta dos signos da materialidade numa expressão irreduzível à significação da linguagem”²⁸⁰. Portanto, se antes os signos eram dependentes de uma lógica de interpretação dos significantes, agora, são tomados como complexos de forças compostos por códigos mentais e sociais, bem como linguísticos e pragmáticos.

Na medida em que o signo não é mais tratado como sinal a ser decifrado, é ele deslocado enquanto um campo de forças múltiplas atuantes, daí que nesse período não discursivo a função da literatura e da pintura é de captura das forças. Ora, nesse deslocamento do signo que a imagem é retirada do nível mental das representações e assume seu caráter bergsoniano como um dado da matéria cujo estatuto é a aparição e não mais a decifração.

A trajetória apresentada por Sauvagnargues é de uma saída do campo da linguagem para o campo da percepção material, ou, da imagem do pensamento para a imagem como sensação, ou ainda, da imagem como representação para a imagem como apresentação de uma multiplicidade de forças²⁸¹. Essa passagem começa a ser realizada com *Lógica do sentido* e a reelaboração do simulacro como potência do falso, mas que só será completada em 1981 com o livro sobre a pintura de Francis Bacon, *Lógica da sensação*. Esse último livro requer uma nova demanda à imagem que

²⁷⁹ SAUVAGNARGUES, Anne. *L'image – Deleuze, Bergson et le cinema*. In: *l'image*. Direction de Alexander Schenell. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007. p. 157.

²⁸⁰ Idem, 2005, p. 14.

²⁸¹ Ibid., p. 37.

necessita passar do sentido à sensação, ou seja, uma imagem que não mais apenas representa paradoxos ou conflitos das faculdades, mas sim uma imagem que torna visível as variações de potência enquanto atuação de forças na pragmática dos corpos.

O período das artes não discursivas é iniciado como captura de forças que herda os trabalhos de crítica à interpretação realizados com Guattari, sendo que após o trabalho sobre a pintura de Francis Bacon e a música de Pierre Boulez²⁸², as duas publicações seguintes sobre o cinema trazem outro momento do período não discursivo e que diz respeito ao trato da imagem enquanto plano de forças cujas variações são dadas nas velocidades e nas lentidões dessas próprias forças atuando. Disso decorre que a imagem enquanto não discursivo, vale-se não mais da decifração de significados como na literatura, e não mais como apresentação de forças capturadas ao nível da sensação, mas agora, como plano de relação de forças em ininterruptas variações.

Vimos, nesse sentido que Anne Sauvagnargues parte de dois momentos, discursivo e não discursivo como períodos que expressam a relação de Deleuze com as artes, sendo que mesmo no interior dessa periodização a pesquisadora destaca momentos de variações quando do tema da imagem.

Nos anos 60 a literatura é vinculada à sintomatologia nietzschiana, cuja arte é tratada como uma medicina praticada por Proust, Klossowski, Sacher-Masoch ou Artaud, o que faz a imagem assumir o estatuto de *imagem do pensamento* na medida em que representa um tipo interpretação dos signos, ou um modo de pensar as forças vitais. Nesse momento, portanto, se mostra vinculada às artes discursivas uma lógica da interpretação ou uma lógica da significação, que culminará em 1969 numa lógica do sentido apontando para a atuação de forças que extrapolam o processo signalético da interpretação.

Nos anos 70 a arte como interpretação de signos é criticada quando dos trabalhos com Guattari, que requisita da arte uma pragmática diante das forças produtivas presentes na mente e na sociedade, o que possibilitará novas compreensões a partir dos anos 80. Para tanto, a crítica ao extrapolar a mente como campo único do pensamento, demanda uma semiótica da materialidade, e faz necessária uma lógica da multiplicidade ao tratar o pensamento como máquina de produção alimentada por relações de naturezas psicanalíticas e políticas.

²⁸² Ibid., p. 60.

Em 1981 diante das pinturas de Francis Bacon e Gérard Fromanger como artes não discursivas, a imagem é apresentada como figura que captura as forças intensivas e que as torna possíveis através das cores. É a cor quem desenvolverá o papel principal da requerida lógica da sensação enquanto recurso de intensidade.

Ainda nos anos 80, precisamente 83 e 85, a imagem assumirá seu estatuto material e autônomo na medida em que será compreendida como um plano de produção de signos composto por forças atuantes do mundo vital. Estes signos do cinema não são mais dados a uma lógica da interpretação, mas sim a uma semiótica da imagem²⁸³, aliás, da imagem-movimento.

Em resumo, a partir da leitura de Sauvagnargues temos a imagem do pensamento com as artes discursivas operando numa lógica da significação; a imagem como captura de forças num primeiro momento das artes não discursivas a propósito da pintura operando numa lógica da sensação; e, a imagem enquanto imagem-movimento como segundo momento não discursivo operando a propósito de uma semiótica da imagem.

Após apresentar essa cartografia da imagem, a pesquisadora se vale das variações mapeadas para inserir uma questão bastante importante que corrobora com a tese da imagem como um meio utilizado por Deleuze. A autora trata da relação entre forma e imagem. A forma não tem um estatuto transcendental separado da matéria, de modo que a matéria funcionasse como uma massa ou um corpo informe à espera de molde que lhe regulasse e lhe tornasse visível a partir de critérios que possibilitem vincular a matéria amorfa a uma identidade guardada substancialmente pela forma. Muito ao contrário, a forma da imagem em Deleuze, segundo Sauvagnargues, parte de uma concepção modal e intensiva. Ora, isso quer dizer que a forma é imanente e portanto variável, pois se a imagem é uma captura de forças, a forma dessa captura é dada justamente na relação efetiva entre as forças. Não há forma fixa, há sim formas produzidas. Não formato de imagem ou imagem fixa, há imagens produzidas da relação de forças.

Quando Deleuze vai ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* de Bergson, busca uma concepção da imagem como percepção da matéria, ou seja, uma imagem trata não de um fenômeno entre a consciência e as coisas, mas sim de uma relação de

²⁸³ Idem, 2007, p. 163.

ação e reação no próprio estado da matéria²⁸⁴. É nesse sentido que a imagem se presta a funcionar como uma media para Deleuze, pois se trata de um modo aberto que recebe e devolve as múltiplas relações no mundo vital.

Na medida em que a forma é produzida no movimento mesmo da matéria, determina-se a forma como matéria, pois ambas são composições de forças nas relações de movimento e repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado²⁸⁵.

A forma trata-se de uma variação intensiva que corresponde a um aumento ou a uma diminuição de potência, ou seja, na medida em que as forças se relacionam, estas se compõem num contínuo fazer e desfazer de conexões. É a forma quem capta essas variações que lhe dão um estatuto de mobilidade. A forma é móvel, a forma é variável, ela não é a imagem, ela é uma imagem. Nesse sentido, vincula-se forma e imagem como a mesma coisa enquanto determinação da matéria informal e movente. A imagem funciona portanto como um meio que varia conforme as conexões das forças, por isso é a imagem modal, ou seja, um modo que apresenta aquelas conexões, e que por sua vez a cada nova afetação é variada, daí se prestando a outro modo.

A imagem enquanto variação modal traz para além da definição bergsoniana em *Matéria e Memória*, dois outros componentes: a compreensão em Nietzsche da relação de forças como um complexo que não remete a nenhum significado, mas sim a um estado de forças cuja potência se dá como ativa ou reativa, e, a compreensão em Espinosa da individuação modal e não substancial que diz respeito às relações provisórias de velocidades, lentidões e afetos que se desdobram por todo o corpo. A imagem, segundo Sauvagnargues, “é então uma individuação plural de movimentos diferenciais que compõem conjuntos flutuantes cuja potência varia”²⁸⁶.

Jean-Michel Pamart ao tratar dos livros sobre cinema de Deleuze apresenta três lógicas que segundo ele giram em torno da verdadeira questão do pensamento do filósofo, qual seja, o sentido na acepção kantiana de apresentação do fenômeno e de suas condições. São elas: lógica do sentido do livro de 1969; lógica da sensação do livro de 1981; e, lógica da sensibilidade dos livros de 1981 e 1985²⁸⁷.

²⁸⁴ Ibid., p. 158.

²⁸⁵ Idem, 2005, p. 68.

²⁸⁶ Idem, 2007, p. 159.

²⁸⁷ PAMART, Jean-Michel. *Deleuze et le cinéma: l'armature philosophique des livres sur le cinéma*. Paris: Editions Kimé, 2012. p. 59.

Muito nos interessa a distinção que o autor faz entre a lógica da sensação como fenômeno de representação e a lógica da sensibilidade como fenômeno de apresentação. A primeira está vinculada à pintura de Bacon, em que a figura no quadro remete a pura presença da sensação que funciona como unidade entre o sentir e o sentimento. Essa pura presença está vinculada ao sistema nervoso do sujeito que de fato trata da carne, do corpo. A unidade que trata da sensação é resultado de um processo relacionado ao entendimento, na medida em que é preciso entrar no quadro e dele extrair formas puras. “Com a pintura de Bacon, se acessamos a pura presença da sensação, nós alcançamos o fenômeno da representação quando é a espontaneidade ativa de um sujeito que se apropria do que lhe é apresentado”²⁸⁸.

Passados dois anos da lógica da sensação, Deleuze colocará em operação o que Parnet identificou como sendo a lógica da sensibilidade. Enquanto a lógica da sensação se vincula à pintura, a nova lógica é estritamente vinculada a imagem cinematográfica marcada pelo fenômeno da apresentação. Ora, o que quer dizer esse deslocamento do fenômeno como representação para o fenômeno como apresentação? Com o cinema a imagem não trata mais de categorias do entendimento, como formas puras, no *écran noir* agora se trata de formas de apresentação do que aparece, portanto, é buscar no fenômeno o seu próprio aparecimento. Daí que as formas de apresentação são o tempo e o espaço da imagem cinematográfica como apresentação da sensibilidade e não mais como representação de uma unidade de sensação.

As formas de apresentação são as condições do fenômeno como filme ou como imagem-movimento, pois o espaço diz respeito ao espaço inerente ao filme, não diz respeito a uma exterioridade como na pintura que demandava um sujeito para ter sensação. Na arte pictural o sujeito olha para a obra e toma essa obra fora dele mesmo. No filme, o espaço é interno à obra, toda a sensibilidade se dá no espaço dentro do filme delimitado na tela. O onde tudo acontece é no espaço fílmico, não há um sujeito que circunscreve os locais, as superfícies, os traçados, tudo isso está na obra. O tempo, por sua vez, é a duração do filme, o quando começa e o quando termina. Não há tempo atribuído por um entendimento para a película. O olho não é externo à obra, agora o olho é a própria obra. Isso quer dizer que a lógica da sensibilidade desantropomorfiza a imagem do cinema. Nesse sentido “o sentido interno

²⁸⁸ Idem, p. 61.

e o externo da subjetividade tornam-se sentido externo e interno do dispositivo do cinema, a origem do processo de subjetivação do próprio cinema”²⁸⁹.

Com Sauvagnargues e com Pamart debruçados sobre Deleuze a propósito das articulações que produzem a arquetônica do filósofo, encontramos sustentação que leva ao entendimento da imagem como um meio variante que nos parece muito bem se parear ao capítulo de *Diferença e Repetição* que trata da síntese ideal da diferença. Em outros termos, a imagem em Deleuze, se mostra duplamente uma estrutura dada às variações como uma morada móvel, primeiro pelo percurso das obras do autor que mostram os diferentes estatutos da imagem, estatutos como estados da imagem, e, segundo pelo coroamento da imagem como sendo um plano, um solo, um território, uma tela, inclusive como bem diz o próprio Deleuze, um plano de imanência²⁹⁰.

A imagem em Deleuze muito bem se serve (da) e serve à pintura, à literatura, ao cinema, e por isso mesmo ao pensamento. Se há uma variação em Deleuze que passa pelas expressões “imagem do pensamento” para “pensamento sem imagem”, não se deve especificamente a uma mudança da concepção de imagem como estrutura móvel de captura, mas antes, parece-nos remeter justamente a um esfacelamento das duas clássicas concepções da imagem como representação: a primeira que trata a imagem como uma falta de realidade cuja relação é estabelecida por analogia a uma transcendência inacessível, isso quer dizer que a imagem como representação é um erro porque de fato trata-se de uma cópia que nada ou pouco diz de um verdadeiro, eis a imagem em Platão e Santo Agostinho; e a segunda cuja imagem é resultado da consciência humana produzida pela faculdade da imaginação, nesse sentido a imagem é representação pois é tomada como uma superação do real na medida em que superando traz a constituição do mundo, portanto, o homem como *ex nihilo* ao imaginar ultrapassa o real em benefício do mundo, eis a imagem a propósito de Sartre leitor de Heidegger²⁹¹. Em Deleuze, essas duas imagens clichês não se colocam, muito ao contrário, a imagem em Deleuze não se presta a representar quaisquer ascetismos, pois é ela estrutura que se faz de direito apresentação dos fenômenos e das suas condições, ou ainda, estrutura que se faz extensão modal como apresentação do que aparece.

²⁸⁹ Idem, p. 63.

²⁹⁰ DELEUZE, 1997, p. 53.

²⁹¹ PAMART, 2012, p. 30-31.

Uma imagem funcionando

Dispositivos Coreográficos: (des)posando efeitos de (des)controles

Palavras sobre um espetáculo para quem não o viu e para os que viram com outras lentes:

Talvez um dos mais imponentes desafios do estarmos contemporâneos é não se fechar no modelo longínquo clássico do par causa-efeito. A causa como fonte primeira, fundante e por certo inquestionável como verdade. Isso não quer dizer que não haja causa e que tudo é efeito, e que portanto o contemporâneo é um decalque caótico e não emancipado do saber moderno. Não, a provocação é simples e despretensiosa. É apenas começar a aceitar o óbvio como óbvio. Decompor as existências com base no que temos delas, partindo disso que delas chamamos de efeitos. Como é que tenho acesso à fala de uma pessoa, se não pelas palavras ou expressões que ela emite? Não tenho acesso à causa, ao porquê imediato daquela fala. Parte-se dos efeitos das palavras, dos gestos, das temperaturas e dos cheiros para daí compormos a causa do que se passa entre essa quem me fala e essa pessoa quem ouço. É isso. Os efeitos como o que de fato tenho acesso e através dos quais tenho as existências, incluindo eu mesma.

Pois bem, a mim o espetáculo Dispositivos Coreográficos, na apresentação de estreia e abertura do Festival Paralela 2018²⁹², trouxe justamente a previsibilidade de viver como modo de existência óbvia. Ora, não há segredos, pulos do gato, magias impenetráveis do pensamento e das criações artísticas. Há corpos e não por acaso são esses os corpos do Provisório Corpo – Grupo de Dança, sob direção e concepção de Ricardo Alvarenga. A magnitude do espetáculo se deu lentamente, ou seja, foi crescendo do início ao fim, um construto de efeitos cuja causa se completa ao término de cada bloco de repetição. Causa como resultado, como produção, efeitos tomados de corpo em corpo, como corpo a corpo ao longo do espetáculo enquanto criação mecânica e maquinica.

Vi corpos se fazendo dança de moléculas e em plasticidades, portanto biológicos. Vi corpos em movimento como deslocamento contínuo de repetições espacializadas, portanto físicos. Vi corpos como elementos distintos se implodindo

²⁹² Apresentação única no Teatro Municipal de Uberlândia-MG em 28 de novembro/2018.

juntos, portanto químicos. Vi corpos grafitando o espaço infinito entre 1 e 1,0001... dos palcos, internos e externos, portanto matemáticos. Vi corpos fêmeos, machos, trans, negros, brancos, portanto políticos. Senti com os olhos os movimentos, os repousos (embora tenham sido poucos), vibrações térmicas e auditivas, portanto sensações.

Um espetáculo com 16 dançantes, entre dançarinas e dançarinos, começou com alguns poucos no palco e os demais chegaram vindos dos corredores entre a plateia. Cada corpo nesse instante já era mais que um corpo em forma estática, àquela altura era movimento ritmando e desritmando moléculas, linhas e retas abstratas da matemática, ondas de luz, matérias de som, relação entre movimento e repouso continuamente, por isso corpo-dança. Os corpos-dança se colocavam todos numa mesma série, melhor, num mesmo bloco de movimento repetitivo. Mas veja bem, como toda repetição, poderíamos ter o repetitivo apenas como infernal, o mesmo infinitamente sem parar. O corpo mecânico de articulação em articulação reproduzindo o mesmo gesto: erguem as pernas, erguem os braços, coluna ereta, sentido para frente, para traz, para cima, para baixo, e assim uma reprodução marcada por sinalizações de tempo dadas num espaço indicado mentalmente pelos próprios ensaios da produção coreográfica. Mas não, o que parecia menor da dança, justamente essa repetição, implodiu cada corpo individual afirmando uma menoridade específica de dançante por dançante conectados uns aos outros. Em outros termos: o corpo individual que de maneira mecânica reproduzia os movimentos, se conecta exatamente através da repetição com os outros distintos corpos também individuados. É essa conexão, essa relação entre corpos individuados e distintos que maquinicamente produzem um corpo agora sim maiorizado numa noção comum estabelecida entre os corpos enquanto se davam as repetições. No espetáculo, portanto, não é possível ver um grupo maior dançando sem ver cada corpo na sua singularidade, nem tampouco, é possível ver individual sem o todo. A repetição dos movimentos mecânicos, avolumados na luz, ritmados em matérias musicadas, revestidos de tecidos recortados e recosturados para cada corpo impôs um maquinismo desposado dos controles de poder. O que havia de comum produzido maquinicamente a partir de uma repetição mecânica, trata justamente de uma causa produzida pelos próprios corpos. Veja, 'causa produzida' pelos corpos, qual seja, o controle político de existências. Portanto, nada mais contemporâneo e preciso em pleno 2018, um espetáculo cujos corpos desvestem os dispositivos, ordinariamente invisibilizados como produções de controle. O que Ricardo Alvarenga, os 16 corpos dançantes e toda a equipe de produção nos

deu, foi um desposamento do segredo das vigilâncias de controle a partir dos seus efeitos nos corpos individuados sempre conectados nas sociabilidades.

Ilustração 31: Imagem de divulgação



Fonte: Marcelo Camargo e Ricardo Alvarenga (2018)

Não bastassem o mecânico e o maquinismo conectados realizando efeitos que implodem como causa os controles políticos dos e nos corpos, Dispositivos Coreográficos avança e ao sair do quadrado do palco italiano lança todos os corpos, veja bem, todos os corpos para fora do teatro. Que operação maquinica é essa? Passados cerca de 30 minutos de espetáculo, entram no palco alguns corpos rígidos estranhos ao bloco das repetições. Esses corpos abrem as portas de metal do fundo do teatro, como que abrindo numa plasticidade metálica as cortinas do palco visto do lado contrário, de fora para dentro, embora estivéssemos todos do lado interno. Naquele instante o espetáculo nos colocou contraluz de nós mesmos. Se antes éramos dançarinos no palco com a plateia bem definida no seu lugar frontal do palco italiano, ao abrir as cortinas metálicas, éramos todos naquele instante corpos docilizados assistidos por uma tecnologia de captação de imagem: um drone. Sim, as cortinas se abriram e imediatamente subiu um drone que filmava a todos, dançarinos e plateia. Vigilância. Qual corpo se conectava repetidamente a quais outros corpos agora? Estávamos todos na repetição, mecânica e maquinica. Éramos todos partes de uma produção cujos dispositivos já não escondiam seus corpos. O drone se mostrou e nos captou como efeitos, não bastasse, nos lançou como sínteses em imagens na parede externa do próprio teatro. Enquanto dançarinos saíam do palco e nós, a plateia, saíamos para a parte externa, quem nos via na parede externa captados e imediatamente projetados como imagem? Quens corpos nos viagiavam?! Esses minutos ainda parecem condensados em energias dos controles de poder. Quem nos controla? Uma vez mais Dispositivos Coreográficos desnudou a partir dos efeitos as causas produzidas dos controles. A brandura dos nossos corpos conectados fabricando os controles como causas resultantes de nós mesmos ao que chamamos razão humana emancipadora. Para quais existências cultivamos tanto controle?

No piso externo do teatro, de frente para o projeto arquitetônico do Niemeyer e nele todos os corpos sendo projetados, visualizávamos marcações em amarelo no chão que grafavam uma centralidade para os dançarinos. Nas laterais a estrutura metálica com os refletores de iluminação circular, uma composição de luzes coloridas com rodinhas girando dentro de uma grande roda (quase um Tempos Modernos com Carlitos sendo engolido pelas traquinagens da fábrica), a música numa sintetização alucinante que colocava em matéria os pixels dos digitais, o binário controlador estava no cenário como música, como onda material alucinando os corpos nas séries de repetições. Acima dos corpos, o drone com seu som tecnológico de uma engrenagem que lembra muito um grande mosquito que vê tudo; mas veja lá, o mosquito vê, porém o drone, vê, conserva, acumula e projeta as imagens. Uma coisa é sermos vistos ininterruptamente por outras tantas existências (os outros seres vivos e inorgânicos nos veem), outra coisa é fazer uso simbólico e portanto político do que se vê. Estávamos todos vendo e todos nas suas individuações sendo vistos e projetados instantaneamente.

Me perguntava pela relação entre as séries de repetição dos dançarinos e a captação e projeção das imagens de todos nós. Há também uma relação de repetição entre as imagens quando do processo de captação, acumulação, sequenciamento e projeção dessas imagens. O drone repetia esse processo escancaradamente no espetáculo. Um desvelamento direto do controle. Há uma distância temporal que é preenchida por acumulação simbólica (imagens acumuladas, lembranças) entre os atos do dispositivo de captar, acumular, sequenciar e projetar. O que se coloca nos intervalos entre cada um desses 4 atos é o que produz os controles!? Um dentre tantos aspectos que o espetáculo desnudava evidenciou o dispositivo numa autonomia política ao estabelecer relações entre os corpos dançantes e os corpos espectadores. Se havia distinção até então, com a entrada do drone na cena, todos passamos a personagens, estrategicamente captados, acumulados, sequenciados e projetados, portanto, deliberadamente controlados.

Ilustração 32: Foto do espetáculo no pátio externo do Teatro Municipal



Fonte: Ana Carolina Gomes Araújo (2018)

Um drone repete séries de captação dos instantes temporais, mecanicamente há um movimento de sequenciamento de imagens, o famoso modelo do cinema de 24 fotogramas por segundo para nos dar uma imagem em movimento. Para além dessa técnica mecânica, há ainda um maquinismo da tecnologia que se faz ao conectar a função específica de cada parte do corpo-drone: as lentes ampliam, reduzem, aproximam, distanciam, fecham ou abrem a cena. O diafragma e a velocidade com que abre e fecha controla a quantidade de luz, portanto o realismo e o ficcionalismo na profundidade da imagem e isso implica na multiplicidade de planos dentro de uma mesma cena que remete à presença de infinidades dentro de uma única imagem. Aqui então retornamos à relação produtora dos efeitos para com a causa. Se inicialmente tomávamos os corpos-dança como os dispositivos de produção da causa de controle, num segundo momento quando da virada do espetáculo que se deu no ambiente externo, vimos um corpo-drone produzir essa causa controladora a partir dos efeitos em relação dada nos e entre os corpos humanos (dançarinos e público), bem como os corpos matéria de ondas de som, corpos energia de ondas luminosas e grafias em roupas e marcações espaciais no chão.

Desvelados os efeitos produtores de causas de controle, Dispositivos Coreográficos, traz com corpos-dança uma estética do comum construída do que se passa entre individuais na efetuação de um corpo-todo seriado em repetições. É por isso que dentro das séries repetitivas, em vários momentos escutamos gritos e

inclusive visivelmente corpos se contorcendo como se estivessem numa pane (como os androides-humanizados de Blade Runner: o caçador de andróides). Isso sim são as fissuras dentro das repetições mecânicas e maquinicas de controle. Se concluímos que o controle é fabricação de corpos conectados, não excluimos que essa própria fabricação traz consigo o germe das panes, das fissuras, dos buracos sem fundo ou das atonalidades de territórios desconhecidos dentro das geografias mapeadas. No interior da repetição as diferenças atormentavam, dentro da dança o movimento claramente definido como harmonia corporal trazia brechas e vácuos para instantes quaisquer de quebras do controle. O corpo sozinho de um dançarino aqui, outro ali, outro acolá, se contorcendo dentro da própria série repetitiva era o suspiro do corpo dizendo que ele poderia muito mais, ao ponto de em si mesmo desconhecer as forças resistentes e potentes do agir.

Dispositivos Coreográficos colocou corpos dançando, ergueu corpos-dança, desposou dispositivos de controle como causas produzidas dentro dos efeitos de corpos, portanto realizados e alimentados pelos corpos-sujeitos assumidos por si mesmos como corpos-objetos controlados. Os *quens* foram postos nos palcos, dentro e fora, do teatro e de nós mesmos. Vimos e fomos vistos. Olhamos e fomos olhados. Movimentaram-nos na coreografia daquilo que criamos como símbolo da emancipação humana, justamente para nos confrontarmos frente a frente com os controles e a potência fissuradora do poder de um corpo.

Considerações Finais

A imagem como tema nos impôs um desafio muito próximo do desafio ao qual Deleuze se dedicou recorrentemente ao tratar da representação. Entendida como mediadora entre um real tomado como verdadeiro e uma interiorização desse real como resultado infiel posto como visível, fez da imagem uma representação ou uma reprodução do real. Nesse sentido, diante da imagem como decalque de uma realidade tomada em si mesma como verdade, nos dispomos a partir de uma genealogia em Deleuze, encontrar condições para outra imagem distante do estatuto da representação.

Foi esse desafio que nos fez começar o percurso trazendo os sentidos como os meios receptivos do real, e não foram trazidos ao acaso, muito antes, nosso objetivo era mostrar que os sentidos como fonte da imagem não lhe esgotam na medida em que ela é o que vemos ou o que legitimamos como visto. Os sentidos são a prova de que a imagem mostra uma determinação ininterrupta, isso quer dizer que a imagem ao tornar alguma coisa visível, traz nela mesma complexos de indeterminação que não cessam. É por isso que confirmamos a compreensão de que Deleuze recorre à imagem em momentos distintos da sua obra justamente porque é a imagem o meio ou a media que torna alguma coisa visível sem cair na representação. Esse caráter da imagem é por nós compreendido à luz da ideia como síntese, pois a imagem se faz estruturante sem ser estruturadora, ou seja, a imagem inclui as forças atuantes e lhes dá condições na medida em que lhes resguarda as conexões sem proceder por um anulamento daquelas. O que estamos dizendo é que as forças que se anulam e não a imagem como estruturadora que ao buscar a abstração, regula as forças delimitando-as para organizá-las. Não é a imagem quem limita as forças, são as próprias forças que se limitando mostram-se como imagem. Essa limitação na imagem é o que compreendemos como a atualização do virtual, o que quer dizer que trata do momento de tornar visível a variação desdobrada do próprio encadeamento das forças.

Deleuze nos parece dizer a todo o momento: o pensamento não representa, ele apresenta, ele cria. Por isso, ao percorrer seus textos tendo a imagem como ponto principal, podemos agora dizer: a imagem não representa, ela apresenta, ela produz imanência dentro da própria imanência.

As questões apresentadas inicialmente nos parecem agora reunidas na pergunta pelo o que é a imagem, cuja resposta é dada como resultado da compreensão do

emparelhamento entre imagem e pensamento. É por isso que não basta responder em Deleuze o que é a imagem, há indispensavelmente uma necessidade de compreender de que modo a imagem se faz, de que modo ela é constituída. Daí que a genealogia da imagem em Deleuze nos mostra que ela é uma síntese diferencial porque não exclui as variações, muito ao contrário, ela se funda nas variações. Por exemplo, se a uma imagem sobrepusermos uma outra imagem semelhante, não teremos uma imagem de fato, teremos uma acumulação de marcas, de modo que nem uma e nem outra seriam distinguidas como imagem. O que estamos dizendo é que uma imagem para ser imagem, requer necessariamente um misto, uma multiplicidade, uma zona de indeterminação. Se isto não for garantido, não se tem uma imagem, se tem uma marca, uma impressão, uma reprodução ou uma mecânica de gravação.

A marca é também uma imagem, daí que não há problemas excludentes envolvendo a imagem e a compreensão espinosana, mas trata sim de um tipo de imagem que não é a imagem da produção das artes, não é a imagem da produção do pensamento, é a imagem da vontade de nada em Nietzsche, ou a imagem da fotografia arquivista tão criticada por Deleuze, ou ainda, a imagem da arte oficial fixada como cultura a qual se reportou Godard no filme de 1993, *Je vous salue, Sarejo*: “cultura é a regra, arte é a exceção”. Essa marca a que Espinosa chamou de imagem é a porta de entrada do corpo, que se limita unicamente a movimentos mecânicos de ação e reação, será fadada à reprodução, ou em Deleuze, à repetição infernal. Não nos parece que em Espinosa a marca está encerrada ao fechamento do corpo, sobretudo porque o corpo ao ser afetado e afetar continuamente, não alimenta quaisquer tentativas de encerramento. Por isso foi possível a Deleuze a partir do próprio Espinosa dizer que o plano de imanência não se trata de um conceito e sim da imagem do pensamento. A presença da palavra imagem não é aleatória, ela tem a função justamente de media ou de estruturante dos elementos do pensamento nas suas variações como necessários à produção, filosófica, sobretudo. É preciso compor imagens para criar, ou, é preciso imaginar para criar. De outro modo, nos é necessário utilizar das marcas que produzimos, porque essas são as portas de entradas, essas são os feitos dos sentidos.

Passamos por Bergson que destitui o reinado do homem perante as imagens ao mostrar que a imagem é ela mesma alguma coisa material e não alguma coisa imaterial guardada no cérebro. Nesse momento compreendemos porque Deleuze recorre ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* para mostrar a mecânica materialista

da imagem e as articulações dessa mecânica que alcançam a mente. Essa requisição de Bergson revela uma operação astuta de Deleuze para dar à imagem o estatuto de extensão sem lhe restringir à matéria, isso quer dizer que a imagem é o que vemos mas não é apenas o que vemos, por isso a imagem é atual sem deixar de guardar uma virtualidade.

Noutro momento vimos que com Nietzsche a imagem é trazida enquanto uma remissão direta ao pensamento, de modo que o embate com a representação passa justamente pela imagem que se tem do pensamento. Isso quer dizer que se a imagem é na história da filosofia por excelência o campo da cópia, é justamente de dentro da imagem que devemos liberar as forças dos valores de verdade que as limitam. Nesse sentido, vimos que Nietzsche recorre à arte como o campo de afirmação cujas forças são liberadas na potência ativa e criativa da vida. Por isso, não nos parece estranho que para falar de imagem, recorrentemente Deleuze busca a literatura, o teatro, em seguida a pintura, a música e depois o cinema. Esse fato não se deve à arte como o único pensamento cuja imagem é diferencial, mas sim como o tipo de pensamento que mostra as forças ao atualizá-las no ativismo próprio da afirmação, na medida em que a arte libera as qualidades e os acontecimentos encenando e repetindo as forças.

Quando de Proust, vimos que Deleuze vai ao encontro da literatura muito influenciado por Nietzsche e a crítica à filosofia como sendo esta o império da inteligência, de modo que o romance proustiano reforça que é com a arte que se põe o solo para uma nova imagem que não a dogmática, que não a representativa. Em oposição, com Proust se vislumbra uma imagem literária cuja função é a decifração das essências artísticas na medida em que a criação é posta a serviço do pensamento como memória não regulada pelo intelecto e sim pelos sentidos, daí a presença do pintor Elstir, a sonata de Venteuil e inclusive a remissão ao amarelo de Vermeer nos livros do romance.

A relação entre imagem e arte não parece acidental, pois remete a uma evocação da relação entre corpo e imagem, entre sentidos e imagens. Compreendendo que a arte é o pensamento que cria bloco de sensações, e nesse sentido, é o pensamento que produz coisas que nos afetando justamente nos fazem perceber o mundo para além da quantificação dos corpos, são as imagens funcionando como obras de arte que nos dão condições de conhecer o real. É evidente que aqui buscamos a leitura que Deleuze faz de Espinosa ao falar de desvio ficcional: “Pouco

nos importa, então, que passemos por uma ficção”²⁹³, pois a chegada ao real implica sobretudo passar pelas articulações desse real que não estão reduzidas às operações do entendimento como império do correto e do verdadeiro. Isso quer dizer que é partindo do corpo e dos desdobramentos dos sentidos que produzimos as causas do real na medida em que afetados, os corpos extenuam as faculdades a limites que liberam as forças da imanência. Portanto, as imagens na produção artística encontram seu território ao serem produzidas por corpos e para os corpos, ou seja, artistas afetados se compondo com matérias e técnicas específicas (cores, palavras, notas musicais, imagem-movimento) resultam em blocos que afetam outros corpos ou que fazem outros corpos sentirem imagens (marcas) diferenciais.

Não podemos ignorar uma insistente pergunta a Deleuze: O cinema coroa o problema da imagem? Pergunta que resulta do percurso de publicações do autor que trataram da imagem, sobretudo ao evidenciarem variações no trato do problema. É com o cinema que Deleuze vai pontuar sistematicamente a relação estética entre técnica da produção de imagem e imagem do pensamento. Estaria no cinema a dominante das artes produtoras de imagem aos olhos do filósofo? Na imagem cinematográfica integram-se a autonomia dos signos literários de Proust, Tournier, Lewis Carroll, Klossowski, as pinturas de Francis Bacon e de Gérard Fromanger, os teatros de Artaud e Beckett, a crítica à fotografia, e mais ainda, a imagem do pensamento da diferença inspirada no vitalismo bergsoniano, no paralelismo imanente espinosista e no niilismo nietzschiano? Corrobora Debray sobre a arte cinematográfica: “Aquela que garante a mais forte comunhão dos contemporâneos, sintetizando a maior plenitude de sentido e abrindo ao máximo o campo físico das sensações possíveis”²⁹⁴.

Caminhando nas trilhas do autor, encontramos a compreensão de que a natureza das imagens varia de acordo com a técnica de produção²⁹⁵, o que traz, desse modo, a natureza da técnica cinematográfica na imagem-movimento, a natureza da pintura nas cores, a da literatura nos signos linguísticos, e é o mesmo Deleuze quem nos diz que “é somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua”²⁹⁶, tendo na imagem cinematográfica a produção desse

²⁹³ DELEUZE, 2017, p. 150.

²⁹⁴ DEBRAY, 1993. p. 268.

²⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Tradução Guilherme Ivo. Revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2016. p. 219.

²⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 189.

movimento. Vemos aqui o protagonismo do cinema ao fazer o que as demais artes buscaram, mas que somente o cinema após recolher o que o filósofo chama de essencial das outras artes, é que se tem a conversão “em potência do que ainda só era possibilidade”²⁹⁷.

Mas que movimento é esse que laureia o cinema quando da produção de imagem? Talvez tenhamos encontrado uma âncora para compreender a imagem como problema para o filósofo, e não apenas como um dentre tantos problemas, mas como um problema que perpassa distintas fases da sua produção teórica, e que ainda que apresente variações quanto às intercessões com produções artísticas, a imagem traz permanentemente o pensamento como ponto de foco crucial. Não por acaso a fala: “a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento e como este funciona”²⁹⁸.

Pois bem, em 1991, no livro que é escrito em parceria com Guattari e que não tem objetivamente a proposta de tratar de uma arte em específico, nem tampouco sobre a imagem, encontramos o suporte que corroborou para vislumbrarmos uma genealogia da imagem no pensamento de Deleuze. Este nos diz que a imagem do pensamento é um plano de imanência e não um conceito²⁹⁹. Ora, essa localização da palavra imagem pareada à palavra plano nos parece um indício de que o papel protagonista da imagem é evidenciado.

Em *O que é filosofia?* encontramos as definições teóricas do plano de imanência, cujas palavras nos inserem diretamente nas passagens dos livros sobre cinema do autor, bem como nas passagens do livro sobre o pensamento de Bergson. Vejamos. O movimento é a esteira de definição do plano de imanência, contrastado sistematicamente com a definição de conceito. Percebe-se a busca de um entre relacional do plano e do conceito como uma correspondência constante, de modo que o plano é compreendido como um movimento infinito e o conceito como uma velocidade infinita de movimento finito. A metodologia e os próprios termos usados pelo filósofo remetem aos termos do acervo semântico do cinema, pois é o cinema a arte que ininterruptamente trabalha com a captura de instantes móveis. É nessa produção artística que se comprova a relação indispensável entre movimento e velocidade. A imagem cinematográfica conjuga a abertura do diafragma para entrada de luz com a

²⁹⁷ Ibid., p. 189.

²⁹⁸ Ibid., p. 203.

²⁹⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 52.

velocidade do seu fechamento, e não apenas, é na composição entre os instantâneos dados também por uma velocidade que se cria a imagem-movimento e que diferente da fotografia não cessa de mover.

Quando Deleuze diz que o plano de imanência é uma imagem do pensamento e que esse plano é movimento infinito, e portanto, à imagem do pensamento é dado também o movimento infinito, há uma compreensão da existência de movimento no interior da imagem. Voltemos à pergunta: que movimento é esse? É o movimento reivindicado pelo pensamento, reivindicado como de direito e que pode ser levado ao infinito³⁰⁰. Ser reivindicado como de direito é justamente não ser reivindicado como de fato, diferenciação indispensável para compreensão do plano de imanência como imagem do pensamento. No texto *Bergsonismo* o “de direito” significa virtualmente³⁰¹, cuja compreensão na nota 17 o autor remete à fonte primária: o livro *Matéria e Memória* de Bergson. Portanto, é esse movimento virtual da imagem que buscamos evidenciar como zona de indeterminação ou campo problemático da imagem. Dizer que a imagem é estruturante quer dizer que ela é plano, território ou campo de atuação das forças que atuam constantemente sem reservas diante das atualizações, pois na medida em que uma força é atualizada, outra imediatamente se impõe desatualizando ou estendendo novamente a paleta de cores ou o abertura do diafragma como virtuais da imagem.

O cinema talvez não seja o mais nobre criador de imagens, mas é bem evidente que é ele a arte que conjuga forças de um sistema político e econômico de produção com as forças políticas dos corpos em atuação, visíveis ou não, molares ou moleculares. O cinema conjuga o movimento mecânico e maquínico, cinético e dinâmico, pois se trata de uma percepção trabalhada a partir de uma técnica objetiva que reproduz o movimento e simultaneamente a partir dessa técnica objetiva liberar movimentos qualitativos na medida em que coloca na tela o próprio mundo como um grande cinema. Se não é possível afirmar que o cinema faz da tela o plano de imanência, é bem próximo que possamos dizer que como imagem em si mesma a cinematografia fazendo-se ficção deliberadamente nos insere no mais real das condições da existência: a imanência operando como imagem.

³⁰⁰ Ibid., p. 53.

³⁰¹ Idem. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 86.

Finalizamos dizendo que a genealogia da imagem em Deleuze é pensada na relação com a arte, cuja evidência é Deleuze ter feito da imagem uma síntese ideal da diferença funcionando nos corpos das artes, ou por outra via, ter feito dos corpos imanentes imagens diferenciais tornadas visíveis nas artes.

REFERÊNCIAS

1. DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
2. _____. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
3. _____. **Cinéma 1: l'image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
4. _____. **Cinema 2: Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
5. _____. **Cinéma 2: L'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
6. _____. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
7. _____. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004.
8. _____. **Cursos sobre Espinosa (Vincennes, 1978-1981)**. Tradução Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. – Fortaleza: EdUECE, 2009.
9. _____. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz Benedicto Lacerda Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.
10. _____. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Edição preparada por David Lapoujade. Tradução Guilherme Ivo. Revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2016.
11. _____. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução de GT Deleuze – 12; Coord. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2017.
12. _____. **Francis Bacon - Lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado (coordenação) – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
13. _____. **Lógica do Sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
14. _____. **Nietzsche e a filosofia**. Traduzido por Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. – São Paulo: n-1 edições, 2018.
15. _____. **Proust e os Signos**. Tradução Antônio Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
16. _____. **A ilha deserta: e outros textos**. Edição preparada por David Lapoujade; organização brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Iluminuras, 2006b.
17. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Tradução Bento Prado Júnior; Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

18. ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
19. AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2012.
20. BAZIN, André. **A evolução da linguagem cinematográfica**. In: O que é Cinema? Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Cosac Naify, 2014.
21. BELLOUR, Raymond. **Pensar, contar. O cinema de Gilles Deleuze**. In: PARENTES, ANDRÉ (Org.). . Cinema/Deleuze. Campinas: Papirus, 2013. p. 233–248.
22. BERGSON, Henri. **Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
23. BUTLER, Judith. **Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
24. CHAUÍ, Marilena de Souza. **Nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
25. CHEDIAK, Karla de Almeida. **Deleuze e o princípio da não-contradição**. In: VASCONCELLOS, JORGE; FRAGOSO, EMANUEL ANGELO DA ROCHA (Org.). . Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência. Londrina: Editora UEL, 1997. p. 29–39.
26. _____. **O universal na filosofia de Deleuze**. O que nos faz pensar?, v. 21, p. 161–172, 2007.
27. _____. **Introdução à Filosofia de Deleuze: um estudo crítico sobre o conceito de diferença na filosofia da representação finita e infinita**. Tese de doutoramento. PUC-RJ. 1995.
28. COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução Diego Cervelin. – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
29. CORNIBERT, Nicolas. **Image et matière: essai sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson**. Paris: Hermann, 2012.
30. COURNAULT, Charles. Chapitre IV. **Les artistes célèbres: Ligier Richier – sculpteur lorrain du XVI^e siècle**. Paris: Librairie de l'art - J. Rouam Editeur, 1887. p. 38–43. Disponível em: <archive.org/stream/ligierrichiersta00cour#page/n0/mode/2up>.
31. CRAIA, Eladio C. P. **Gilles Deleuze e a questão da técnica**. Tese de doutoramento. Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, 2003.
32. _____. **Deleuze e a ontologia: o ser e a diferença**. In: A diferença. Org. Luiz. B. L. Orlandi. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 55-90
33. _____. **Pode um animal transitar as sendas que se bifurcam? ou sobre Deleuze Leitor de Borges**. In: Revista de Filosofia, Curitiba, v. 16 n.19, jul./dez. 2004. pp. 27-41.
34. DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**.

Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

35. DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada**. Trad. Fatima Murad; revisão técnica Maria Carolina dos Santos Rocha. – Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 325-344.

36. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

37. HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

38. HUYGENS. **Tratado sobre a luz**. In: Cadernos de História e Filosofia das Ciências. Suplemento nº 4, 1986. p.12-13. Disponível em: <https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/cadernos/issue/view/229>.

39. LAPOUJADE, David. *Potências do tempo = Powers of time*. Tradução Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edição; Aalto, FI: Aalto University, 2012.

40. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Discurso de metafísica e outros textos**. Tradução Marilena Chauí; Alexandre Cruz Bonilha. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

41. MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

42. MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. Revisão técnica Sheila Schavartzman. – São Paulo: Brasiliense, 2003.

43. MARTON, Scarlett. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. 2. ed., Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

44. _____. **Deleuze e sua sombra**. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. p. 235-243.

45. MONTEBELLO, Pierre. **Deleuze, philosophie et cinéma**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2016.

46. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. 2 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

47. PAMART, Jean-Michel. **Deleuze et le cinéma: l'armature philosophique des livres sur le cinéma**. Paris: Editions Kimé, 2012.

48. PARENTE, André. **O cinema do pensamento. Paisagem, cidade e cybercidade**. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. pp. 505-516.

49. POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Tradução Ana Luiz Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

50. PRADO JÚNIOR, Bento. **Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

51. PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1951.

52. _____. **No caminho de Swann**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1948.
53. _____. **O tempo redescoberto**. Tradução Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1957.
54. RANCIÈRE, Jacques. **Existe uma estética deleuzeana?** Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Tradução Ana Lúcia De Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 505–516.
55. SAUVAGNARGUES, Anne. ArteFilosofia: **Dossiê Deleuze**. Ouro Preto: Editora UFOP/IFAC, 2010.
56. _____. **Deleuze: del animal al arte**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
57. _____. **Deleuze et l'arte**. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
58. _____. **La table des catégories comme table de montage**. In: DOSSE, F.; FRODON, J-M. Gilles Deleuze et les images. Paris: Cahiers du cinéma, 2008. p. 117-128.
59. _____. **L'image – Deleuze, Bergson et le cinema**. In: l'image. Direction de Alexander Schenell. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007. p. 157-176.
60. _____. **Image, visage, Deleuze et l'éthologia des affects**. In: Gilles Deleuze, la logique du sensible – esthétique e clinique. Direção de Adnen Jdey. França: De L'Incidence Éditeur, 2013. p. 161-178.
61. ULPIANO, Cláudio. Aula de 15/05/1995 – **Movimento extenso e movimento intenso: indivíduo e singularidade**. Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.
62. _____. **Gilles Deleuze: a grande Aventura do pensamento**. Rio de Janeiro: Ritornelo Livros, 2018.
63. WÖLFFLIN, Heinrich. **Plano e Profundidade. Conceitos fundamentais da história da arte – o problema dos estilos na arte mais recente**. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 79–94.